• PHIL COLLINS
• LOU REED
• ROCK ARENA
TURBO
• COHEN

MM

4

PL ISSN 0239 6904, Nr indeksu 36592

Nr 4 (320) ● LIPIEC-SIERPIEŃ 1985 ● CENA 70 ZŁ ● MAGAZYN MUZYCZNY – JAZZ



Fot. MIROSŁAW MAKOWSKI

MM

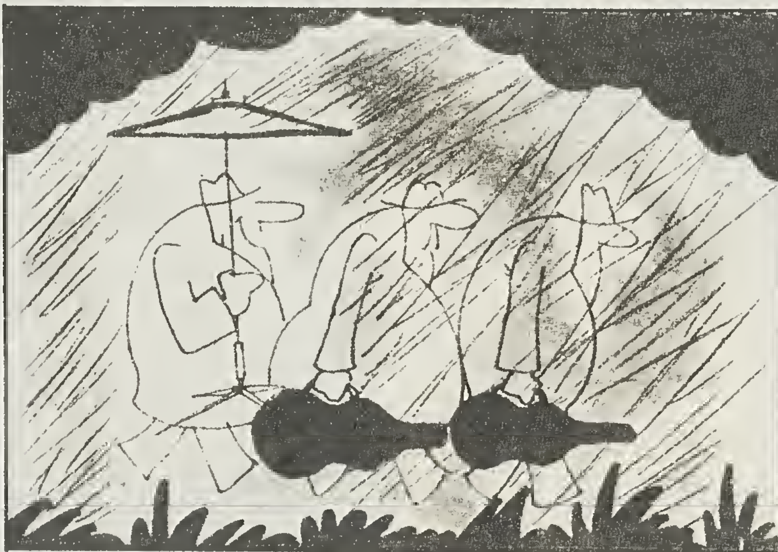
Programowa niezgoda "młodych gniewnych" na dotychczasowe, zwietrzałe kanony sztuki leżałe u podstaw wielu prowokacji i buntów artystycznych. Nie inaczej działo się /i dzieje nadal - choć z różnymi efektami/ podczas trudnych narodzin nowej fali rockowej, o której zamieszczamy serię materiałów w tym wydaniu MM/Jazz. Kontestację artystów, mającą swoje źródła w odmiennym pojmowaniu muzyki i świata, utożsamiano najczęściej ze zmianami pokoleniowymi, a także z przyczynami szerszej, pozaartystycznej natury z kwestiami społecznymi włącznie. Dlatego też warto polecić lekturę obszernego szkicu Jerzego Rzewuskiego "Korzenie nowej fali", analizującego siły motoryczne tworzenia się nowych zjawisk na podłożu tradycyjnej, skomercjalizowanej muzyki rockowej. Również prezentacja sylwetki Lou Reeda, jednego z prekursorów nowofalowej awangardy, postaci bardzo kontrowersyjnej i niejednoznacznej, zasługuje na uwagę i głębszą refleksję.

Jest to kwestia o tyle zasługująca na dyskusję, że autoreklamiarstwo, często natrętne i denerwujące, rodzimych proroków nowofalowej Muzy okazuje się zwykłym estradowym trikiem w zestawieniu z realiami. Tegoroczny festiwal opolski, z którego relację zamieścimy w następnym numerze, udowodnił to ponad wszelką wątpliwość. Buńczuczność i drapieżność naszych gwiazd rockowych zanika na festiwalu ułożonym i grzecznym, a poszczególni wykonawcy demonstrują swoją odmienność estetyczną wyłącznie oryginalnymi strojami i nieco szokującym zachowaniem na estradzie. Przykład Kory w koronkowej kreacji nasuwa się najszybciej, bowiem wokalnie w niczym nie przypominała dynamicznej piosenkarki rockowej.

Z innych materiałów w numerze warto polecić lekturę wypowiedzi animatorów artystycznych poczynań polskich grup rockowych na zagranicznych rynkach. Ujawnienia przynajmniej niektórych zakulisowych tajemnic powinno sprowadzić marzycieli na ziemię.

Dla kontrastu z nowofalową tematyką plakat w środku numeru poświęciliśmy hard-rockowej grupie Turbo, aczkolwiek przedstawionej z pewną dozą fantazji fotoreportera i grafika.

Napisane z nutką nostalgii i z poczuciem humoru wspomnienia Stefanii Grodzieńskiej "Cisza w studiu" nawiązują do spraw już historycznych, lecz przecież ogromnie ważnych. Jest w tekście o ludziach, którzy tworzyli od zera polskie radio, o muzyce, a przede wszystkim o tamtych czasach, gdy w pierwszych dniach po wyzwoleniu rodziła się nowa Polska.



WARUNKI PRENUMERATY:

1. Dla osób prawnych – instytucji i zakładów pracy:
– instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w miastach wojewódzkich i pozostałych miastach, w których znajdują się siedziby Oddziałów RSW „Prasa–Książka–Ruch" zamawiają prenumeratę w tych oddziałach;
– instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w miejscowościach, gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa–Książka–Ruch" i na terenach wiejskich opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli;

2. Dla osób fizycznych – indywidualnych prenumeratorów:
– osoby fizyczne zamieszkałe na wsi i w miejscowościach, gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa–Książka–Ruch" opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli;
– osoby fizyczne zamieszkałe w miastach – siedzibach Oddziałów RSW „Prasa–Książka–Ruch", opłacają prenumeratę wyłącznie w urzędach pocztowo-nadawczych właściwych dla miejsca zamieszkania prenumeratora. Wpłaty dokonują używając blankietu wpłaty na rachunek bankowy miejscowego oddziału RSW „Prasa–Książka–Ruch";

3. Prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje RSW „Prasa–Książka–Ruch", Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw, ul. Towarowa 28, 00-950 Warszawa, konto NBP XV Oddział w Warszawie Nr 1153-201045-139-11. Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę pocztą zwykłą jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawcy indywidualnego i o 100% dla zlecających instytucji i zakładów pracy. Terminy przyjmowania prenumeraty na kraj i za granicę:
– do dnia 10 listopada na I kwartał, I półrocze następnego roku oraz na cały rok następny
– do dnia 1-go każdego miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty roku bieżącego.

OBRAZKI ZE ŚWIATA

Przykład pierwszy: pewien teatr – czołowa scena w kraju – wyruszał na prestiżowe zagraniczne tournée. Dyrektor zaprosił więc do swego gabinetu jednego z gwiazdorów zespołu, który przebywał akurat w kraju między jednym a drugim kontraktem i zaproponował, by artysta zechciał wystąpić wraz z teatrem w czasie owych gościnnych występów. Niestety, dyrektor nie zaproponował najważniejszej roli w spektaklu lecz inną, mniej ważną. I spotkał się ze zdecydowaną odmową. Przecież podziwiano pana w tej właśnie roli w RFN czy we Francji – zaprotestował nieśmiało dyrektor. Odpowiedź artysty była zdecydowana: tam i za tamte pieniądze mogę zaśpiewać wszystko, czego ode mnie żądają.

Przykład drugi: młody zdolny człowiek ukończył akademię muzyczną i otrzymał angaż do prowincjonalnej filharmonii. Był niewątpliwie zdolny, ale też i niespecjalnie zdyscyplinowany. Spóźniał się stale na próby, a i na koncert przychodził w ostatnim momencie, gdy dyrygent już wchodził na salę. Młodemu muzykowi udało się jednak wygrać poważny konkurs i dzięki temu znalazł się w Wiedniu. Dziś gra tam w Filharmonii. Jest wzorem punktualności i pilności. Może dlatego, że członkowie orkiestry za każde pięć minut spóźnienia płacą wysokie kary pieniężne?

Te dwa obrazki wzięte, niestety, z życia mówią znacznie więcej o losie naszych muzyków, niż długie rozprawy, jakie ostatnio ciągle czytujemy w prasie.

Polskich instrumentalistów spotkać można dziś właściwie wszędzie. Dwutygodnik „Ruch Muzyczny" od pewnego czasu usiłuje zebrać wiadomości o losach naszych artystów rozsianych po różnych zakątkach globu. Odzywają się sami – z obu Ameryk i z Afryki, o Europie nie wspominając. Są cenionymi członkami najpoważniejszych i prowincjonalnych zespołów. Oczywiście, wiadomości o sobie przysyłają z pewnością ci, którym się powiodło. Powołując się zresztą na przykłady lepszego losu, jaki stał się udziałem muzyków poza granicami naszego kraju, zapominamy zresztą często o tym, że można wskazać także liczne przykłady tych, którym się nie udało zrobić wielkiej kariery. Ilu przecież śpiewaków, którzy w polskich teatrach byliby odtwórcami głównych ról, śpiewa w tylnych rzędach chórów zachodnich teatrów operowych. A liczni muzycy przekonują się na własnej skórze, iż „chałtura" jest terminem międzynarodowym.

Do zrobienia kariery potrzebny jest bowiem nie tylko talent i umiejętności nabyte w czasie długich lat nauki, ale również określone predyspozycje psychiczne: siła przebicia, umiejętność dostosowania się do nowych warunków, konieczność poddania się określonym regułom i dyscyplinie, co często kłóci się z tzw. artystyczną naturą muzyka. Czasami zaś po prostu potrzebny jest zwykły łut szczęścia.

Generalnie jednak można powiedzieć, iż polscy muzycy sprawdzają się w zagranicznych zespołach. Pod jednym wszakże warunkiem: gdy potrafią się dostosować. Nie da się bowiem ukryć, że wymagania stawiane tam są znacznie wyższe od tego, do czego przyzwyczaiło artystów nasze dość leniwie płynące życie kulturalne. Trzeba więc umieć zrezygnować z pewnych polskich przyzwyczajeń i poddać się surowej dyscyplinie, jaka w innych układach obowiązuje wszystkich. Można na nią przystać dość bezboleśnie, gdy za swoją pracę muzyk otrzymuje z reguły godziwą zapłatę, która starcza nie tylko na życie, ale i na przykład na zakup instrumentu, co u nas w chwili obecnej jest nieosiągalne.

Ale o tych sprawach pisano już wielokrotnie i nie ma potrzeby powtarzać starych prawd. Warto natomiast zwrócić uwagę na jeszcze jeden fakt znacznie rzadziej przywoływany. Jeśli nasi muzycy sprawdzają się w konkurencji z kolegami z innych krajów, to także i z tego powodu, że są profesjonalistami. Co byśmy bowiem złego powiedzieli (i słusznie zresztą) o niedostatkach naszego szkolnictwa artystycznego, to jednak potrafi ono wypuszczać w świat dobrych rzemieślników instrumentu.

A więc okazuje się raz jeszcze, iż profesjonalizm to podstawa powodzenia i zagranicznych sukcesów. Tę prostą, wydawałoby się, prawdę należy dedykować innym muzykom z branży rozrywkowej, którzy skarżą się, iż rynki zachodnie są dla nich niedostępne. Co pewien czas ten i ów idol usiłuje wyruszyć po sukces i wraca, niestety, na tarczy zwalając winę na układy. A tymczasem nie można myśleć o karierze w momencie, gdy w warunkach ostrej konkurencji i pełnego profesjonalizmu naukę zaczyna się od podstaw. Gdy sprawdzeni gwiazdorzy biorą na gwałt lekcje tańca i stepowania, uczą się sztuki ubierania i poruszania po estradzie, a czasem też w szybkim tempie nadrabiają braki w edukacji muzycznej.

Amatorzy bowiem powinni pozostać w domu. W końcu Orkiestra z Chmielnej nie zamierza zdobyć szturmem zagranicznych estrad. I ma się całkiem dobrze.

JOTEM

DZIESIĘĆ POSTULATÓW

Muzyka polska to nasz powód do dumy. Lubimy szczycić się sukcesami światowymi naszych kompozytorów, solistów czy zespołów występujących z powodzeniem na najpoważniejszych estradach lub festiwalach. I są to sukcesy autentyczne. Niestety, zapominamy przy tym, jak mało cenimy i muzykę, i muzyków u siebie, w kraju.

O bolączkach środowiska muzycznego mówi się i pisze zresztą od dłuższego czasu. Wśród wielu głosów warto zwrócić przede wszystkim uwagę na stanowisko w sprawach rozwoju polskiej kultury muzycznej, jakie przyjęto podczas ogólnopolskiej narady muzyków, odbyła się ona w Warszawie w czasie konsultacji środowisk twórczych przed XIX Plenum KC PZPR. Ten zwięzły dokument, wydyskutowany przez samych muzyków, w 10 postulatach zebrał wszystkie najważniejsze problemy, które wymagają rozwiązania.

1. Nieprzypadkowo najwięcej uwagi poświęcono sprawom edukacji muzycznej. Ma przecież ona decydujące znaczenie dla kształcenia zarówno odbiorców, jak i przyszłych twórców. To prawda, iż w programach szkół podstawowych i liceów postanowiono zwiększyć liczbę godzin na wychowanie muzyczne, ale to powinien być dopiero pierwszy krok. Nauczaniu muzyki brakuje nauczycieli-fachowców, gdyż obecny system ich kształcenia tylko w minimalnym stopniu zaspokaja potrzeby oświaty. Ale nie ma również popularnych śpiewników dla najmłodszych ani sensownych programów, ani pomocy szkolnych dla nauczycieli. Jednym słowem – wszystkiego.

2. Byłoby zresztą zbytnim uproszczeniem przekonanie, iż szkoła może sama uporać się z tymi problemami. Atrakcyjnej edukacji muzycznej nie da się dzisiaj prowadzić bez aktywnego zaangażowania instytucji artystycznych. Te zaś od lat nie potrafią wyjść poza utarty schemat tzw. koncertów szkolnych – mało atrakcyjnych, będących raczej okazją do chałtury czy też, mówiąc delikatniej, do dodatkowych zarobków przy niskich przecież pensjach. To, że sama młodzież niewiele korzysta z tych koncertów przy takim nastawieniu organizatorów jest już w gruncie rzeczy mało ważne. A zresztą i o tradycyjne koncerty w małych ośrodkach coraz trudniej, gdy brakuje na przykład środków transportu, benzyna jest na kartki a oświata nie ma pieniędzy, by wesprzeć całą akcję.

3. Kiedy tak właśnie wygląda obecnie nauczanie muzyki i kontakt z nią w czasie zajęć prawie nie istnieje, pozostaje własna droga do tej jakże ważnej sztuki. Niestety, nie jest to droga łatwa. Szkolnictwo muzyczne, od lat nie rozwijane, może dziś przyjąć tylko znikomą garstkę chętnych, a o miejsce trudniej tu niż na najbardziej popularnych kierunkach uniwersyteckich obieganych co roku podczas egzaminów wstępnych. Razić musi także olbrzymia dysproporcja w rozmieszczeniu szkół i ognisk w poszczególnych regionach kraju. Wiele talentów w ten sposób przepada bezpowrotnie, a kontakt z muzyką staje się coraz bardziej przypadkowy.

4. Czy można również mówić o właściwie prowadzonej edukacji muzycznej bez udziału środków masowego przekazu? Jest to zresztą problem znacznie szerszy – w jaki sposób nasze życie kulturalne bywa atrakcyjne dla gazet i pism społeczno-kulturalnych? Czy ograniczają się one jedynie do recenzowania najistotniejszych wydarzeń, czy też starają się wychowywać widza i słuchacza? Nam, dziennikarzom, bardzo trudno jest udzielić odpowiedzi na te pytania, warto jednak zwrócić uwagę, iż środowiska twórcze – w tym również muzycy – zgłaszają wiele uwag krytycznych pod naszym adresem. Muzycy również od dawna postulują powołanie nowego tygodnika, który zająłby się właśnie popularyzacją muzyki wśród szerokich kręgów czytelników.

5. Wiele podobnie brzmiących uwag krytycznych można również zgłosić pod adresem radia i telewizji. O tym, jakie miejsce zajmuje w ich programach muzyka, dyskutuje się zresztą od dawna. I należy się spodziewać, że trudno będzie tę dyskusję zakończyć, bowiem szalenie trudno ustalić proporcje między różnymi gatunkami muzycznymi, a i układ audycji w poszczególnych programach radiowych lub telewizyjnych zawsze będzie budził wątpliwości. Trzeba jednak pamiętać i o tym, a co nieczęsto zdarza się w chwili obecnej, iż na obu tych instytucjach spoczywa obowiązek dokumentacji wszystkich najistotniejszych zjawisk naszego życia muzycznego, promowania i popularyzowania twórców i wykonawców.

Fot. MIROSŁAW MAKOWSKI

6. W tym momencie trzeba zresztą postawić następne pytanie: dlaczego osiągnięcia polskiej muzyki współczesnej (przede wszystkim poważnej) bardziej znane są za granicą niż w kraju? Jesteśmy również jednym z nielicznych narodów, który tak beztrosko obchodzi się z własną tradycją. W powszechnym obiegu koncertowym funkcjonuje u nas oczywiście Chopin, Moniuszko, Szymanowski i kilku kompozytorów współczesnych, natomiast wielu twórców zachowało się jedynie w podręcznikach historii muzyki, mimo iż nie należy skazywać ich na zapomnienie. Również żywot wielu wartościowych dzieł współczesnych jest nader krótki – po uroczystym prawykonaniu, życzliwym przyjęciu i ciepłych słowach krytyki utwory te wędrują na półki.

7. Przyczyn tego stanu rzeczy należy szukać nie tylko w słabościach życia koncertowego, którego organizatorzy boją się wyjść poza określony schemat układania programów występów, nie tylko w wadliwym funkcjonowaniu radia i telewizji, ale również w kryzysie polskiej fonografii. Truizmem jest przypominanie, iż płyta czy kaseta to dziś podstawowa forma kontaktu z muzyką, nie ma również sensu podkreślanie po raz kolejny, że w tej dziedzinie znajdujemy się na końcu listy producentów w Europie. Nasze możliwości są doskonale wszystkim znane, o rozbudowie Polskich Nagrań napisano już tomy i tylko brakuje jednego – konkretnego programu rozwoju polskiego przemysłu fonograficznego.

8. W dobie rozwoju techniki nie można jednak zapominać o wartościach szczególnie cennych, o tym wszystkim, co stwarza warunki do twórczego uczestnictwa w kulturze. Ruch amatorski w Polsce w dziedzinie muzyki ma szczególnie bogate tradycje. Niestety, coraz częściej mówimy tu o przeszłości. Znikają amatorskie chóry i orkiestry, brakuje instruktorów i instrumentów, a domy kultury coraz rzadziej garną się do opieki nad początkującymi muzykami. Nie bez wpływu na ten stan rzeczy była również sytuacja w ruchu związkowym, który w pewnym momencie całkowicie niemal wycofał się z roli mecenasa kultury.

9. Przyszedł również czas na generalne uporządkowanie sytuacji zawodowej muzyka i tancerza. I nie chodzi tu wyłącznie o pieniądze, choć o nich także należy mówić. W tej kwestii rysują się zresztą pewne nadzieje, o czym pisaliśmy w poprzednim numerze „MM". Należy jednak sobie uświadomić, iż w chwili obecnej coraz trudniej po prostu wykonywać ten zawód, gdy brakuje instrumentów, gdy zanika polski przemysł muzyczny, a ponadto brakuje dewiz na import najbardziej poszukiwanych instrumentów i akcesoriów. Są to szczególnie palące potrzeby, jeśli szybko się z nimi nie uporamy, wiele zespołów – renomowanych i o bogatej tradycji – po prostu przestanie istnieć.

10. Dżentelmeni podobno nie dyskutują o pieniądzach. Czasami jednak trzeba. Bo choć nie wszystkie z omawianych tu problemów wymagają określonych nakładów finansowych, to bez nich jednak się nie obejdzie. Dlatego w stanowisku muzyków zawarto jedno, ale jakże istotne zdanie: *Mając na względzie ograniczoną i niewystarczającą m.in. na potrzeby muzyki, ilość środków Funduszu Rozwoju Kultury uważamy, iż Ministerstwo Kultury i Sztuki powinno podjąć starania o systematyczne zwiększanie wielkości funduszu do poziomu określonego w uchwale IX Zjazdu PZPR.*

W tych dziesięciu przedstawionych tu postulatach jedynie zasygnalizowano najistotniejsze problemy. Każdy z nich można rozwinąć, uzasadnić, poprzeć przykładami. Czy zresztą jest to rzeczywiście konieczne? Czy odkrywają one prawdy nieznane lub utajnione? Z pewnością nie. O wielu tych sprawach pisaliśmy również i w „MM". Jest to po prostu najbardziej lakoniczny program naprawy istniejącego stanu rzeczy. Można więc jedynie postawić jedno pytanie – kiedy on przestanie być jedynie programem, a zacznie przyczyniać się do zmiany rzeczywistości?

JACEK MARCZYŃSKI

– Szybko! Wojtuś! Mamy dziurę!
– Nie może Wojtuś iść. Dopiero był.
– No to korpus, tylko już, za minutę koniec prelekcji!
– Do cholery, gdzie ten korpus? Zaczniecie wreszcie odkładać na miejsce?
– Panie Zychowicz! Gdzie korpus?
– Ja nie brałem. To pan Zbyszek...
– Co?! Ja brałem korpus? Od wczoraj go na oczy nie widziałem! Wszystko ja.
– Już kończy, dajcie cokolwiek!

CISZA W STUDIU


LUBLIN, lipiec 1944 r.
Zdj. ARCHIWUM

Tak, cokolwiek. Łatwo powiadzieć. Mieliśmy tylko dwie płyty. We wrześniu '44 w radiu lubelskim wszystko szło na żywo, a zdarzało się, że artysta lub prelegent spóźniał się lub kończył wcześniej. Wytwarzała się wtedy tzw. dziura i trzeba było natychmiast dawać jeden z naszych skarbów. Nie było w tamtych czasach pomieszczenia zwanego reżyserką, gdzie za szybą znajduje się miła pani, magnetofon i setki taśm. W razie katastrofy błyskawicznie rozbrzmiewa odpowiednia muzyka. My mieliśmy normalny patefon, na który osobiście zakładaliśmy płyty. Jeśli temat był poważny, szedł *Marsz I Korpusu (Spoza gór i rzek...)*. Jeżeli lżejszy – przyśpiewki ludowe *Gdzie idziesz Wojtuś*. W pechowe dni *Wojtuś* chadzał kilka razy na godzinę. No pewnie, mieliśmy jeszcze jedną płytę, *Jeszcze Polska*. Trudno jednak było posłużyć się hymnem narodowym dla zapchania dziury po audycji o hodowli kur w mieście.

Tu wspomnę, że przez długie tygodnie, nadając hymn co wieczór na zakończenie programu, wszyscy spontanicznie wstawaliśmy, zarówno studio, jak i amplifikatornia. Zdarzało się, że w tym czasie w studiu znajdował się samotny spiker. I on, nastawiwszy płytę, stał do końca.

– Halo, halo tu Polskie Radio Lublin na fali 224 metry. Chwila muzyki.

Następował piekielny szum, z którego wyłaniało się skrzeczące *Gdzie idziesz Wojtuś? Do miasta, panie...*

Ostrzegam, drodzy Czytelnicy, że w związku z zamówieniem redakcji na wspomnienia o życiu muzycznym w ówczesnym radiu lubelskim nie należy się po mnie spodziewać niczego dobrego. Jedyną moją kwalifikacją jest fakt, że byłam tam wtedy spikerką. Marnie!

Dodam jednak, że spiker pełnił tam rolę inspicjenta, maszynisty (przynoszenie i wynoszenie krzeseł), opiekuna naszych gości *(Mistrzu, niech się mistrz nie denerwuje, zaraz zaczniemy, wiem że trzy minuty spóźnienia, ale tam ktoś przydeptał kabel, zaraz się naprawi)* – obowiązywała również bytność w studiu przez cały czas koncertu. Ta ostatnia okoliczność plus wielkie umiłowanie muzyki dały mi prawo nie odmówić i oto jestem.

Już na Szopena 9, gdzie studio stanowił nieduży pokój na III piętrze czynszowego domu, odbywały się koncerty, ale warunki dla programów muzycznych były tam zabójcze.

Po kilku miesiącach radio przeniesiono do osobnego gmachu przy ul. Narutowicza 4. Tu było już przyzwoite studio, ale do świetności niektórych koncertów najbardziej przyczynił się fakt, że po wyzwoleniu Warszawy i okolic do Lublina zaczęli napływać wybitni artyści. Robiło się na nich łapanki i – niemal prosto z ciężarówki, zmęczonych, oszołomionych – zaciągało się do radia. Większość z nich wystąpiła tu po raz pierwszy po prawie pięciu latach milczenia. Niejeden raz, pełniąc dyżur w studiu, byłam świadkiem łzy, spadającej na klawisze.

W naszym radiu artystom nie było źle. Inspektorami studia byli: przemiły kolega, sam też koncertujący, bardzo dobry tenor, Tomasz Dąbrowski oraz p. Markowski, ojciec Jana i Andrzeja, znakomitych muzyków. Janek był twórcą m.in. *Marsza Mokotowa* i *Sanitariuszki Małgorzatki*, a ówczesny „mały Andrzejek" – tak, to ten światowej sławy dyrygent. No i nasza paczka spikerów, wielbiących muzykę i tak bardzo jej spragnionych po wiecznym *Wojtusiu*. Ach, jak kochaliśmy naszych gości muzyków!

Wyrywaliśmy sobie wzajemnie dyżury na koncertach pod dyrekcją Stefana Rachonia. Poza doskonałą muzyką pan Stefan nigdy nie szczędził żartów, które „kupowaliśmy" ochoczo. Należy pamiętać, że spiker zapowiadał w tym samym studiu, po prostu przed i po audycji podchodząc na palcach do mikrofonu. Obecni w studiu starali się wówczas nie oddychać, bo byliśmy wspólnie uwięzieni, jako że np. otwarcie drzwi poszłoby w eter. Konieczność zachowania ciszy wykorzystywał p. Stefan, wystawiając nas na ciężkie próby. Kiedyś, zanim wybrzmiały ostatnie tony pięknego koncertu muzyki kameralnej z p. Rachoniem, prowadzącym i grającym na skrzypcach – Igor Sikirycki, otwierając usta do końcowej zapowiedzi, przerażonymi oczami ujrzał, że pan dyrygent pada na ziemię tak jak stał i leży bez ruchu ze skrzypcami w zesztywniałej dłoni. Będący w studiu muzycy nie drgnęli (widać zdyscyplinowani?), a Igor musiał odczytać całą kartkę z wyszczególnionymi wykonawcami i z tytułami odegranych utworów, widząc, że u jego stóp leży nieprzytomny, a być może umierający człowiek. Biedny spiker czytał, rozpaczliwie gestykulując w stronę sztywno stojących muzyków. W chwili, kiedy skończył zapowiedź i wyłączono mikrofon, nieboszczyk skoczył na równe nogi i wraz z całą orkiestrą wylewnie pogratulował Igorowi opanowania.

– Jeszcze w sierpniu byłem w partyzantce – powiedział Igor – *ale tak jak dzisiaj, to się tam nigdy nie zdenerwowałem.*

Radością dla nas była praca z Franciszką Leszczyńską, zawsze pogodną i życzliwą czy to jako solistka, czy jako akompaniatorka, a raczej nauczycielka niektórych niedouczonych wirtuozów i niezawodna partnerka dla wielkich śpiewaków i instrumentalistów. O Franca trzeba parę słów więcej. Doskonała kompozytorka, pisała muzykę do naszych audycji i śliczne piosenki, w ogóle była zupełnie niedoceniona dla radiowego życia muzycznego.

Lubiliśmy Marysię Namysłowską (córkę sławnego ojca, od Kapeli Włościańskiej), która uroczo śpiewała arię z Kawalera Srebrnej Róży. Wspominam p. Janinę Kellas-Krauzową (matkę Beaty Artemskiej) z polskimi pieśniami *(Ja myślałam, że to maki...)*, wspominam wielkiego Ignacego Dygasa, już bardzo poważnie chorego, ale w jakiej jeszcze formie... I jak mogłabym pominąć cudownogłosą Krystynę Szczepańską, pianistę Aleksandra Wielhorskiego... powoli otwiera mi się jakaś klapka w głowie... zespół kameralny Arnolda Rezlera, rodzina Bacewiczów...

Wybaczcie groch z kapustą, piszę tak jak mi się przypomina, nie zachowując żadnej hierarchii. Po prostu widzę jak wchodzą do studia... My, spikerzy znaliśmy już ich słabostki i przyzwyczajenia. Rezler nie lubił tego jasnego krzesła, tylko to ciemne (tamto za miękkie), Dygas nie chciał stać na grubym dywanie, Franka nie pozwalała mówić do siebie „Franiu", co sadystycznie praktykowaliśmy. Ach, jeszcze Miecio Fogg, stary przyjaciel! Temu wszędzie było dobrze. Gdzie go postawiono, tam śpiewał. Wspaniały aktor śpiewający, Józef Kondrat: przekroczył swoją wieczorną ćwiartkę po występie, zrobiła się godzina policyjna, ale on uparł się, że wróci do domu. A godzina policyjna wówczas w Lublinie, to nie była bułka z masłem. Nie pomogło zatrzymywanie. Józio wyrwał się i wyskoczył na ulicę. Ku naszemu przerażeniu zobaczyliśmy, że natychmiast złapał go za ramię wartownik: *Stój! Kto idiot?!* Zbyszek już chciał wyskakiwać i pertraktować z wartownikiem, ale widzimy, że Józek coś mu opowiada, tamten kwestionuje. Czekamy.

Po chwili wśród nocnej ciszy rozlega się romans cygański, specjalność Kondrata. Refren już śpiewali na dwa głosy, siedząc na stopniach przeciwległego domu. Pośpiewali tak ze 20 minut i poszli. Okazało się, że wartownik odprowadził Józia do domu na przeciwległym krańcu miasta, a na zaczepki innych wartowników wołał: *Eto wielikij artist!* Biedna Guta Błońska, żona Józka, mało nie padła na zawał, kiedy otworzywszy drzwi, ujrzała lekko chwiejącego się na nogach małżonka pod opieką kilku wartowników, poklepujących go czule i powtarzających: *Maładziec!* Gutę pocałowali w rękę i polecili, żeby mu dała gorącej herbaty, bo śpiewał na powietrzu i może się przeziębić.

Jak mogłabym segregować i ustalać kolejność wspominania naszych najmilszych gości grających i śpiewających? Widzę ich i słyszę w tej chwili... Po tylu latach bez muzyki (na koncerty w kawiarniach nie było mnie stać, a radia przecież nie było) – mogłam siedzieć w kąciku studia i słuchać ich na żywo. Jeden z wirtuozów pianistów kazał wszystkich wyrzucać przed swoim recitalem. Słuchałam go, leżąc skulona obok tylnej nogi fortepianu.

Większość z nich już odeszła. Jak im podziękować za te rozkosze i uniesienia dane samotnej, osieroconej przez okupanta dziewczynie? Może ci żyjący mnie przeczytają... Ci inni niech poczekają chwilkę, zaraz będę z Wami, wybaczcie, że spikerka trochę się spóźni. A Wy, Igorze, Zbyszku, Tadziu, niezapomniani przyjaciele spikerzy, którzy już tam jesteście na miejscu, proszę, nie wyrywajcie mi mikrofonu, kiedy przyjdę! Ja ich zapowiam – cisza w studio!

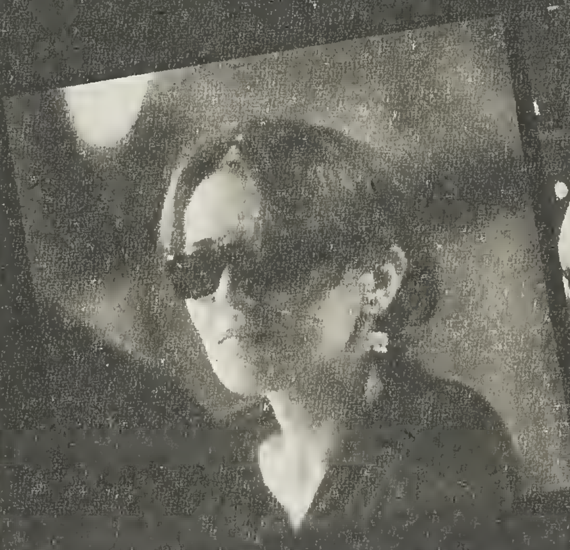
STEFANIA GRODZIEŃSKA

Zachodnie lokale i kluby od lat wchłaniają naszych muzyków rozrywkowych. Niektórych na krótko, ale często. Innych na długie lata. Całkiem pokaźna byłaby lista weteranów krajowej muzyki młodzieżowej zarobkujących w ten właśnie sposób. Ekonomiczna motywacja tego exodusu jest całkiem jasna. Nawet dumpingowa stawka w dewizach jest bardziej atrakcyjna od wynagrodzeń, które może zaoferować polska estrada. Czy jednak kontakt z zachodnim rynkiem nie może przynosić naszym wykonawcom także innych korzyści, okazji do zaprezentowania własnych ambicji artystycznych? W przeszłości takie próby były tylko udziałem dwóch artystów powiązanych z naszą estradą rockową, jeśli pominąć specyficzny – bo nie podlegający właściwie rynkowym prawom – fenomen Ewy Demarczyk. Jednak zarówno Czesław Niemen, jak i Józef Skrzek nie odnieśli sukcesu, przy czym – jak się zdaje – spowodowały to nie tylko komercyjne prawa rządzące show-businessem, ale także brak właściwej opieki impresaryjnej. W ostatnich latach zespoły z krajowej czołówki starają się zaprezentować zachodniej publiczności w swym repertuarze. Punkt wyjścia stanowią nagrania płytowe, co odpowiada regułom poważnego przemysłu rozrywkowego. Ale w jakim stopniu tę „ofensywę" można traktować poważnie? Sądzę, że jeszcze o wiele za wcześnie na odpowiedź. Jednak na pewno jest to coś, co zasługuje na uwagę i bliższe poznanie, już choćby ze względu na płynące doświadczenia.



Zdjęcia: MIROSŁAW MAKOWSKI







Teksty: WIESŁAW KRÓLIKOWSKI

OFENSYWA?



CZUJĘ SIĘ ŚWIETNIE?



– Jak doszło do wydania za granicą płyty Maanamu *Night Patrol?*

ANTONI ROSZCZUK, z firmy fonograficznej Rogot: *Po zrealizowaniu kasety „Kminek dla dziewczynek" mieliśmy w planach nagrania nowej płyty studyjnej Maanamu. Pojawiła się koncepcja, żeby zrobić jej dwie wersje: polską i angielską. I tę drugą spróbować gdzieś sprzedać. Potem był następny pomysł, żeby zrobić te nagrania w jakimś studiu na Zachodzie. Tu nie idzie o to, aby napisać później na kopercie, że longplay został zrealizowany na przykład w Londynie. Chodzi o zaplecze techniczne, którego nasze studia nie posiadają. Tylko studio Teatru STU ma 24-śladowy magnetofon, a obróbka otrzymanej w ten sposób „szerokiej taśmy" – zgranie poszczególnych głosów wokalnych i instrumentalnych oraz dodanie efektów specjalnych – to coś, czego nie sposób u nas zrobić na poziomie odpowiadającym światowym standardom. Zaczęliśmy więc szukać kontrahenta na Zachodzie, ale wszędzie chciano kolosalnych pieniędzy i to „z góry". W końcu zdecydowaliśmy nagrać wyjściową taśmę w Polsce i zawierzyć zagranicznemu producentowi. Znane nazwiska były nawet zainteresowane Maanamem, ale odmówiły pracy w polskim studiu, na przeszkodzie stanęły też terminy i sprawy finansowe. W związku z tym wzięliśmy producenta mniej znanego – Nella Blacka. Współpraca z nim okazała się bardzo udana. Zrealizowaną w Krakowie taśmę Black poddał obróbce u siebie, w Londynie i następnie materiał ten przedstawiliśmy różnym firmom płytowym w zachodniej Europie. Z reguły w takich wypadkach słyszy się „bardzo to dobre, ale nie mamy czasu..." Firma Teldac, a ściślej biorąc jej oddział – Telaeg Records należała to tych, które zainteresowały się nami poważnie. I była to najkorzystniejsza oferta w tamtym momencie...*

– Dlaczego współpraca z tą firmą trwała tak krótko i skończyła się na wydaniu tylko jednego longplaya?



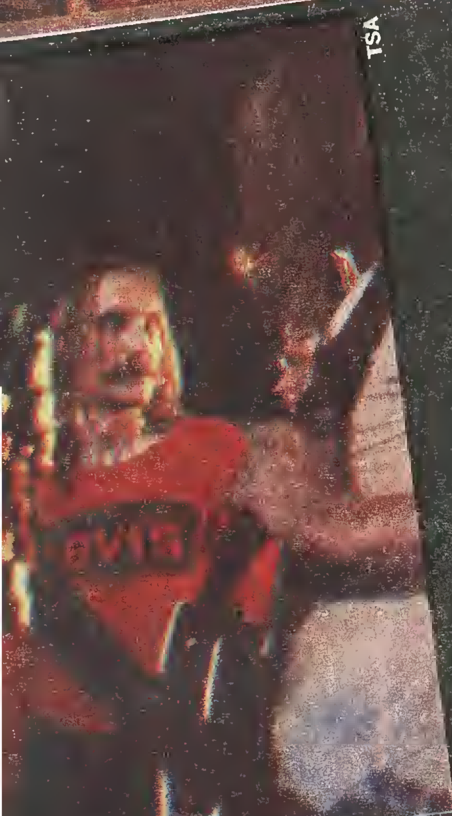
TSA

– *Przygotowanie następnej płyty studyjnej zaczęło się przeciągać. Marek Jackowski zaproponował, aby jako druga ukazała się płyta koncertowa. Mieliśmy odpowiedni materiał, ale Teldec nie chciał go wydać, usłyszeliśmy, że jeszcze na to za wcześnie. Wydaliśmy więc te nagrania dzięki małej firmie Fuego, jako longplay „Totalski No Problemski"... Studyjna obróbka utworów na następną dużą płytę – „Mental Cut" wymagała aż miesiąca pracy w Berlinie Zachodnim, ale przy okazji nawiązaliśmy kontakt z agencją Sinus Musik. Bardzo to nam pomogło w chwili, gdy wycofaliśmy się umowy z Teldecem. Ludzie z Sinus Musik sprawili, że rozmowy w sprawie wydania w RFN wspomnianego albumu „Mental Cut" potoczyły się bardzo korzystnie. W rezultacie podpisaliśmy kontrakt z zachodnioniemieckim oddziałem RCA, jednego z fonograficznych potentatów w skali światowej. Kontrakt ten przewiduje dostarczanie przez Maanam materiału na minimum jeden longplay rocznie, gwarantując jego wydanie. Ważny jest na trzy lata, a jeśli w tym czasie RCA nie będzie miało żadnych zastrzeżeń pod adresem zespołu – nastąpi jego automatyczne przedłużenie do lat pięciu. Taka jest zresztą praktyka w show-businessie... W marcu nakładem RCA ukazała się zmodyfikowana wersja płyty „Mental Cut", zatytułowana „Wet Cat". Longplay wyszedł równocześnie z singlem, co świadczy o tym, że wytwórnia darzy zespół zaufaniem. Na ogół zaczyna się od wydania singla... Nie zdarzyło się to nam po raz pierwszy, bo wcześniej podobnie postąpił Teldec. Teraz od reakcji rynku RFN zależy, czy „Wet Cat" ukaże się w innych krajach.*

Ale najważniejsze, że zespół ma zagwarantowane nagrywanie kolejnych płyt, a firma RCA inwestuje w jego promocję, na reklamy w prasie, na sesje zdjęciowe. Skoro inwestuje – to znaczy, że na coś liczy.

– Jak wyglądała sytuacja Maanamu na rynku RFN w momencie podpisywania kontraktu z RCA? O ile mi wiadomo, zarówno *Night Parol* jak *Totalski No Problemski* rozeszły się w minimalnych ilościach.

– *Rzeczywiście, po kilka tysięcy egzemplarzy. Jednak te płyty bardzo nam pomogły. W ramach promocji longplaya „Night Patrol", w 1983 r., Teldec załatwił kilka występów zespołu w telewizji RFN. Po nich zaproponowano Maanamowi udział w festiwalu rockowym w Getyndze i od tej pory zaczęto o grupie pisać. Najważniejszy był artykuł w „Sternie", bo jeśli tam coś się ukaże, to jest przez wszystkich zauważone, a na dodatek artykuł był pozytywny i bez akcentów „pozamuzycznych". Rozmowy z RCA zbiegły się z udanym tournée koncertowym, które zorganizowane było w grudniu ub. r. i wiązało się z wydaniem longplaya „Totalski No Problemski". Przy okazji trzeba tu powiedzieć o jednej sprawie: duże firmy fonograficzne są „leniwe", nie inwestują w wykonawców, którzy dopiero zaczynają. Maanam w momencie podpisania kontraktu z RCA miał już całkiem dobrą pozycję na rynku RFN, był znany, ciągle coś pisano o nim...*



– Dlaczego właśnie w RFN grupa próbuje robić karierę?

– *Powiedzmy sobie szczerze: bardzo ciężko „przebić się" na Zachodzie. Codziennie ukazują się dziesiątki płyt, uwaga publiczności skoncentrowana jest na wielkich nazwiskach. RFN to – moim zdaniem – rynek najłatwiejszy i najbliższy – co w naszej sytuacji nie jest bez znaczenia.*

– Co sądzi pan o szansach polskich zespołów rockowych na Zachodzie? Przyznam, że ciągle jestem skłonny traktować to, co przytrafiło się Maanamowi, na zasadzie ciekawostki, nie negując, oczywiście, znaczenia takich prób dla samego zespołu.

– *Nigdy nie należy spodziewać się gwałtownego sukcesu. Dotyczy to także anglosaskich wykonawców. Weźmy choćby przykład grupy Police, która zaistniała na światowym rynku dopiero po nagraniu trzeciego longplaya. Jak na razie muzyka Maanamu jest na tyle komercyjna, że można ją oferować szerokiemu kręgowi odbiorców...*

Przede wszystkim decyduje jakość i stylowość repertuaru. Ważne, aby w dużym stopniu trafić w gust tamtejszej publiczności, bo nawet najdoskonalsza reklama nie może czynić cudów. Wielki sukces zaczyna się w momencie, gdy sprzedaż sygnalnego nakładu płyty wykracza ponad średnią. Wtedy dopiero robi się ruch wokół zespołu i maszyna reklamowa włączana jest na pełny bieg.

Zespół musi mieć dobry „image". Maanam go posiada, bo Kora ma w sobie coś, co powinien mieć artysta, żeby zostać kreowanym na gwiazdę.

Nic nie uda się osiągnąć, jeśli w karierę zespołu nie będą zaangażowani od początku ludzie stamtąd. Koprodukcja konieczna jest nie tylko dla pokonania bariery muzycznej „technologii", ale i także z tej przyczyny, że – jak dotąd – żadna krajowa firma fonograficzna nie może być naprawdę partnerem dla zachodniego kontrahenta. Nie mamy środków dewizowych na kupno i tylko chcemy sprzedawać, a to automatycznie stawia nas w gorszej sytuacji. W tej chwili jestem jednak spokojny o przyszłość Maanamu w RFN. Najważniejsze, aby Jackowscy nadal pisali dobre piosenki...

OFENSYWA?

SZTUKA LATANIA?

– Nazwa Mega kojarzy się dziś w kraju z próbami promocji polskich zespołów rockowych na Zachodzie. Jak do tego doszło?

GRZEGORZ KUCZYŃSKI: – *Angielska firma Mega Organization, której jestem udziałowcem, to czterech zwariowanych facetów usiłujących zrobić coś nowego w dziedzinie rocka. Możliwe, że gdybym nie był Polakiem, zainteresowalibyśmy się zespołami z innego kraju... W początku lat osiemdziesiątych polski rock odrodził się i dokonał ogromnego skoku warsztatowego i artystycznego. Twierdziłem i nadal twierdzę, że cztery grupy: TSA, Republika, Maanam i Lady Pank mogą stać się za granicą gwiazdami. Sentymentu w tym nie ma. Dzięki wymienionym grupom przekonałem się, że może powstawać w Polsce muzyka rockowa o światowym standardzie. Każdy z tych zespołów gra trochę jak ktoś inny na świecie, ale zarazem mają własny, niepowtarzalny styl. Właściwie wszystko rozstrzygnęło się w 1982 r., gdy jeden z moich wspólników – Dave Leaper przyjechał do Polski na trasę z U. K. Subs. Republika, która grała w pierwszej części tych koncertów, zafascynowała go. To samo i mnie się przytrafiło... Bardzo żałuję, że nie udało się nam pracować z Maanamem, ale zadecydowały o tym dawne układy... Tak więc mamy TSA, Republikę, Lady Pank. Kupiliśmy od Poltonu i Tonpressu licencje, podpisaliśmy umowy z zespołami.*

– Pierwszym konkretnym rezultatem było wydanie przez Megę w Wielkiej Brytanii płyt długogrających TSA *(Spunk!)* i Republiki *(1984)*. Skończyło się jednak na mikroskopijnych nakładach, a fakt dostrzeżenia obu albumów przez tamtejszą prasę muzyczną trudno chyba uznać za sukces...

– *Rzeczywiście, mieliśmy większe ambicje. Pochlebne recenzje to było za mało, aby nas zadowolić... Orientujemy się doskonale, że rynek angielski jest trudny, ale zdecydowaliśmy się wydać samodzielnie te płyty, bo wśród tamtejszej publiczności wielu jest amatorów heavy metal i wszystkiego, co nowe. W tamtym momencie utrzymywało się też duże zainteresowanie działaniami niezależnych firm płytowych... Ale aby robić promocję płyty wykonawca musi być pod ręką, dawać koncerty, pokazywać się, udzielać wywiadów. Z przyczyn od nas niezależnych TSA i Republika nie mogły pojechać do Anglii w planowanych terminach. To, że oba albumy nie wzbudziły większego zainteresowania w handlu, wcale mnie nie deprymuje. Nadal jestem przekonany, że to bardzo dobra muzyka. Będziemy próbowali się z nią przebijać innymi drogami. Longplay „Spunk!" ukaże się powtórnie pod zmienionym tytułem „Heavy, Heavy Metal", a wydał go niezależna wytwórnia American Phonograph, której odstąpiliśmy licencję na rynek brytyjski. Płytę „1984" zdecydowaliśmy zdjąć z rynku i Republika nagra dla nas nowy longplay.*

– Nie wygląda to zbyt imponująco...

– *Zetknąłem się już w kraju z opiniami, że za mało działamy. Uważam je za krzywdzące. Gdy na MIDEM 84 osoby z Polski zajęte były wyciąganiem płyt i folderów, my nawiązywaliśmy kontakty, które teraz zaczynają procentować. Na pewno jako angielska firma jesteśmy w lepszej sytuacji, bo żadna licząca się w światowym show businessie agencja, czy wytwórnie płyt, nie zawrze umowy z kontrahentem bezpośrednio z Polski, nie mają zaufania. Ale dobrze byłoby, żeby zdano sobie w naszej branży rozrywkowej sprawę, iż prawdziwych interesów nie robi się w stoiskach targowych. MIDEM to miejsce służące finalizowaniu porozumień, tu podpisuje się kontrakty i robi pamiątkowe zdjęcia. Tak naprawdę wszystko odbywa się w ramach nieoficjalnych spotkań, koleżeńskich rozmów. I wymaga niekiedy dużo czasu. Przy okazji MIDEM 84 weszliśmy w kontakt z amerykańską agencją Kee Productions. Polubiliśmy się. Wzięli od nas kasetę Lady Pank, spodobało im się i na Rock-Arenę przyjechali już z reprezentantem RCA, żeby zobaczyć jak zespół sprawdza się w czasie koncertów. Sprawy przybrały pomyślny obrót i wiosną br. ukazał się longplay Lady Pank – „Drop Everything", sygnowany przez MCA. A dodam, że nie była to jedyna wielka wytwórnia zainteresowana materiałem, który proponowaliśmy.*

– Wydanie płyty *Drop Everything* zostało szeroko odnotowane przez naszą prasę, a pobyt Lady Pank w USA, w marcu, już dokładnie opisany. Wiadomo, że zespół był gościem MCA, dał ćwierć tysiąca wywiadów, wziął udział w telewizyjnym programie „American Bandstand" transmitowanym na całe Stany, dał dwa koncerty: dla „grubych ryb" amerykańskiego show-businessu i dla disc-jockey'ów z rozgłośni uczelnianych, zrealizował reklamowe wideo z utworem *Minus Zero* czyli *Mniej niż zero*... Co jeszcze można do tego dodać i czego można spodziewać się w najbliższej przyszłości?

– *Zespół wypadł bardzo dobrze, chociaż nie mogę ukryć, że mam do muzyków pewną pretensję. Nie opanowali na tyle angielskiego, żeby samodzielnie udzielać wywiadów i w ten sposób straciliśmy okazję pokazania się w ogromnie*

popularnym programie telewizyjnym „Good Morning, America". Trudno się dziwić, że nie wszyscy akceptują rozmowę przez tłumacza... Z naszym przyjazdem zbiegło się wydanie informacyjnej serii longplaya „Drop Everything" i z tego, co już dziś wiem wynika, iż płytę wzięły wszystkie oddziały MCA, a więc ukaże się w kilkudziesięciu krajach. Lady Pank ma długotrwały kontrakt z wytwórnią, w tej chwili obowiązuje pięcioletnia umowa, przewidująca wydanie minimum pięciu płyt.

Cały nasz pobyt służył zaprezentowaniu zespołu, a przede wszystkim był częścią działań mających służyć odpowiedzi na pytanie: czy amerykańska młodzież to przyjmie? Nastolatki obecne w studiu telewizyjnym w czasie „American Bandstand" zareagowały na zespół doskonale. Bardzo podobały się teksty. Wiem, że angielszczyzna Panasewicza wzbudza zastrzeżenia, ale przecież nie tak dawno na pierwszym miejscu listy „Billboardu" znalazła się piosenka wykonawczyni z RFN – Neny... Lady Pank będzie reklamowana jako „nowe brzmienie", miksując nagrania z longplaya Tonpressu odeszliśmy od brzmienia á la Police i sądzę, że udało się zrobić coś nowego, świeżego. I to może okazać się najważniejsze, oczywiście w połączeniu z przebojowością kompozycji Borysewicza.

– Nie ujmując nic zespołowi Lady Pank, jakoś nie mogę uwierzyć w możliwość jego kariery za Oceanem...

– To jest naprawdę możliwe, jeśli dojdzie do promocji na wielką skalę. Sprawa Lady Pank przybrała optymalny obrót, zeszły się wszystkie konieczne trybiki. Żadna mała firma fonograficzna nie byłaby w stanie zagwarantować środków do takiego przedsięwzięcia. Trzeba też pamiętać, że nawet umiarkowane powodzenie w USA lub Wielkiej Brytanii już oznacza akceptację zespołu na całym świecie. Uważam, że promocja via RFN, Francja czy Skandynawia nie rokuje nadziei na prawdziwy sukces międzynarodowy. Zachodnioniemieckie listy przebojów to nie lista w „Billboardzie" czy „New Musical Expressie", po które każdy sięga... Cały ten sukces był możliwy dzięki inicjatywie i uporowi Megi oraz Kee Productions, dzięki naszemu wkładowi finansowemu i długim, uporczywym działaniom. Nie mówię, że już Lady Pank staje się gwiazdą, ale wszystko idzie w dobrym kierunku. I choćby nie wiem co się wydarzyło, nie będzie kolejnym zespołam, który wyjeżdża do knajpy w Chicago. W ciągu miesiąca powinniśmy poznać szczegóły dużej trasy koncertowej, którą Lady Pank odbędzie po USA. Tak wielka firma jak MCA wie, co robi. Zespół jest kierowany przez najlepszych fachowców. A gdyby nie było szans na powodzenie, w ogóle nie doszłoby do tego wszystkiego.

JEDEN KROCZEK?

– Słyszałem, za wideo TSA, zealizowane z inicjatywy Mega Organization, podoba się w klubach heavy metalowych Beneluksu i Wielkiej Brytanii.

JACEK RZEHAK, imprasario TSA: – *Być może. Nie śladzę już uważnie spraw związanych z etapem działalności, której patronowała Mega... Po ukazaniu się longplaya „Spunk!" angielskie pisma muzyczne zamieściły pochlebne recenzja i czekaliśmy na jej dalsze poczynania. Czekaliśmy półtora roku, aby firma Mega coś zrobiła. Aż w końcu doszliśmy do wniosku, że moża się to źle skończyć. Fakt, że w pewnym momancie zespół nie mógł wyjechać, bo brakowało paszportu jednego muzyka, nie tłumaczył takiego „luźnego" traktowania TSA. A my bardzo zaangażowaliśmy się w przygotowywanie drugiego longplaya na zachodni rynek, kosztowało nas to dużo czasu i własnych pieniędzy. Także dlatego przywiązywaliśmy do tej płyty tak wielką wagę, że mamy świadomość, iż osiągnęliśmy już wszystko, co możliwa w polskich warunkach. Taka jast już nasza estrada, że po pewnym czasie skazuje na rutynowe działania, wpływa demobilizująco, nawet gdy poważnie traktuje się słuchaczy... W czasie targów MIDEM 85 Wojciach Korzeniewski z Biura Usług Promocyjnych w Sopocie, które nas reprezentuje, przeprowadził rozmowy z firmami specjalizującymi się w wydawaniu płyt heavy metal. Ostatecznym skutkiem tych spotkań było wstępne porozumianie z Mausoleum, podpisane w kwietniu w Warszawia.*

– Jakoś nie zetknąłem się wcześniaj z nazwą tej wytwórni...

– *Jest to oddział międzynarodowej firmy Eldorado, mającej siadzibę w Antwerpii. Istnieje dopiaro od dwóch lat, ale powiązany jast z dystrybutorami płyt na całym świecia, gwarantuje zespołom koncerty i reklamę. Jak dotąd jesteśmy traktowani bardzo poważnie. Dyrektorzy Mausoleum wiadzieli o płycie „Spunk!" i to na pewno szerzej otworzyło nam drzwi. Sprawy toczą się bardzo szybko, od razu chcieli wydać nasz polski longplay „Heavy Metal World", lecz sprzeciwiliśmy się temu, bo zespół nagrał go w dawnym składzie i dziś brzmi inaczaj. W kwietniu w studiu Teatru STU odbyła się sesja nagraniowa z udziałem baigijskiego producenta Josa Kloeka. Zarejestrowaliśmy 10 utworów, w tym dwa premierowe. Teraz Kloek pracuje nad nimi w studiu w Brukseli, a na początek lata zapowiedziane jest wydanie longplaya.*

Przedstawiciele Mausoleum uważają, że TSA to najciekawszy zespół, z jakim udało im się nawiązać współpracę, a przecież mają już blisko 20 grup z Europy Zachodniej i USA. Brakuje wśród nich gwiazd, ale nie myślę, że taka miła dla nas opinia wynika tylko z tego powodu czy z kurtuazji. Jesteśmy dobrze zorientowani w dzisiejszym heavy metal i to, co można usłyszeć, utwierdza nas w przekonaniu, że mamy szanse. Szczególnie, iż muzyka ta rządzi się specyficznymi prawami, siłą rzeczy kierowana jest do węższego grona odbiorców o jasno sprecyzowanym guście

HIBERNATUS?

– Podczas odbywania przez Grzegorza Ciechowskiego służby wojskowej Republika bardzo ograniczyła działalność. Myślę, że takie „intermedium" nastraja do rozrachunku z przeszłością także w interesującej mnie dziedzinie – kontaktów z zachodnim rynkiem muzycznym.

ANDRZEJ LUDEW, impresario Republiki: – *Właściwie nia zetknąłem się z poważnymi zarzutami pod adresem zespołu. To, że w pięciogwiazdkowej klasyfikacji angielskiego pisma branżowego „Sounds" longplay „1984" dostał trzy i pół gwiazdki, nie jest chyba wcale złe jak na początek. Ten album pozostaje na pewno przastrogą, że Grzegorz powinien bardziej przykładać się do angielskiego. Z drugiej jednak strony nie jastem taki pewien, czy angielski zawsze będzie warunkiem sine qua non naszych poczynań w Europie Zachodniej, bo np. otrzymałem propozycję koncertową ze Szwajcarii, która zawierała sugestię, że chętnie słuchano by tam naszego zespołu śpiewającego... po polsku.*

– Maanam konsekwentnie włącza do repertuaru swoich zachodnioniemieckich albumów przynajmniej po jednej piosence w rodzimym języku.

– *My jednak przygotowujemy anglojęzyczną wersję „Nieustannego tanga". Dwa utwory z tego longplaya wzbudziły ostatnio zainteresowanie zachodnioniemieckiej wytwórni Hansa, specjalizującej się w muzyce dyskotekowej. Uważam jednak, że zespół ma największe szanse, jaśli idzie o wyrobionego słuchacza. Jeżeli już uda nam się zaistnieć na Zachodzie, w grę wchodzić będzie tylko ambitniejsza konwencja. Grzegorz jest kimś, kto w oparciu o muzyków z zespołu potrafi wiele osiągnąć. Sądzę, że dopiero materiał, który przygotowujemy na trzeci longplay, da pojęcie o jego możliwościach...*

– Wróćmy jednak do obrachunków.

– *W lecie zeszłego roku Republika wystąpiła na festiwalach rockowych w Danii i Finlandii. Były to imprezy o pewnej randze, z udziałem takich artystów, jak Lou Reed i Nina Hagen. Zostaliśmy dobrze przyjęci przez publiczność, zebraliśmy dobre recenzje i... nic z tego nie wynikło. Na bieżąco brak kontaktów z zachodnimi agencjami koncertowymi i to jest podstawowy problem naszych zespołów chcących zaistnieć w międzynarodowej konkurencji. Poziom muzyczny – przynajmniej w przypadku Republiki – nie dostarcza powodów do kompleksów. Na kontakty w sprawach płytowych nie może nasz zespół narzekać. Właśnie otrzymałem propozycję od Kee Productions, wiążącą się z rynkiem amerykańskim.*

NOWY ROZDZIAŁ?

– W marcu Kombi przebywało w Londynie, gdzie dokonało nagrań dla firmy Skratch Music pod okiem producenta Nigela Wrighta, a powstały w ten sposób materiał na dwa single ma być lansowany w Europie Zachodniej i w Stanach Zjednoczonych.

JACEK SYLWIN, impresario Kombi: – *W tej chwili nasze utwory są „testowane". Gdzie i kiedy nastąpi ich promocja, trudno mi jeszcze powiedzieć. W każdym razie firma nagraniowa Skratch, której właścicielem jest Nigel Wright, współpracuje z największymi wytwórniami płytowymi, jak Polydor czy CBS i jest to sprawa o wiele poważniejsza niż nasze wcześniejsze próby wejścia na rynek w Szwecji i Holandii.*

– Dlaczego Kombi wzbudziło zainteresowanie angielskiego producenta?

– *W zachodniej muzyce rozrywkowej panuje pewien regres i szuka się nowych twarzy. Rynek zachodni jest mniej hermetyczny niż kiedyś i zbiega się to z modą na Polskę, na polską kulturę. Wright przyjechał na festiwal sopocki i był świadkiem naszego sukcesu na tej imprezie, a że krajowe płyty Kombi, które wziął ze sobą z Polski, wzbudziły zainteresowanie w Londynie – doszło do współpracy.*

– Co można powiedzieć o wynikających z niej dotychczas doświadczeniach?

– *W londyńskim studiu zetknęliśmy się z najnowocześniejszą techniką i nowym dla nas stylem pracy. Utwierdziliśmy się w przekonaniu, że dziś bardzo wiele zależy od „bajerów", od brzmienia, że Anglicy przywiązują wielką wagę do artykulacji rytmicznej i po prostu czują trochę inaczej puls, który powinna mieć ta muzyka. Wright bardzo sobie cenił umiejętności wykonawcze zespołu i jeśli miał jakieś sugestie, to raczej ogólnej natury. Ciekawe były jego uwagi na temat całej naszej muzyki rozrywkowej, w której nieźle jest zorientowany. Jego zdaniem mamy np. skłonność do przesadnego komplikowania harmonii, a jeśli już bogatsza harmonia pasuje do utworu, to forma jest nie do przyjęcia, zbyt chaotyczna. Praca producenta nie polega jednak na zastrzeżeniach. On wyłapuje to, co moża już zaakceptować i z czego może zrobić odpowiadający światowemu standardowi utwór poprzez dodanie własnych „patentów" brzmieniowych.*

STAN GOTOWOŚCI?

– Lombard najpóźniej dołączył do grona zespołów, które zaangażowały się w kontakty z zachodnim przemysłem rozrywkowym. Myślę jednak, że już można się pokusić o jakieś wnioski.

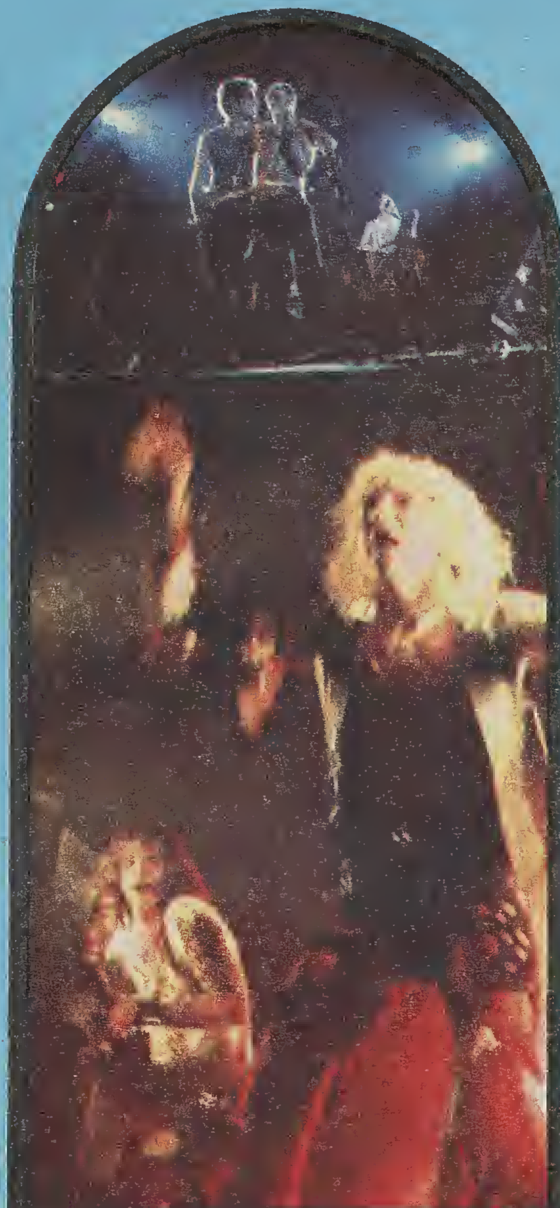
PIOTR NIEWIAROWSKI, impresario Lombardu: – *Po raz pierwszy pojechaliśmy do Europy Zachodniej w listopadzie 1983 r. na zaproszenia holenderskiej grupy... punk-rockowej. Jak się okazało, było to przedsięwzięcie zupełnie niepoważne, ale miało jaden pozytywny skutek. Zobaczył nas wtedy przedstawiciel holenderskiej firmy płytowej Rockhouse Records, a ponieważ chciał współpracować z jakimś polskim zespołem...*

– Dlaczego z polskim?

– *Aad Troost, bo o nim mowa, studiował polonistykę, zna dobrze nasz kraj. Rockhouse specjalizował się do niedawna w nagrywaniu i wydawaniu płyt angielskich i amerykańskich wykonawców rockabilly, a teraz zamierza rozszerzyć swą ofertę o muzykę bardziej popularnego rodzaju i widać Lombard pasował do tej koncepcji. Ostatnio doszło do rozmów z Savitorem: polska firma pragnie kupić od Rockhouse Records licencję na płytę nowofalowej grupy angielskiej Meteors, a Holendrzy zamierzają partycypować w realizacji naszego nowego longplaya „Anatomia", przygotowywanego dla Savitoru. Dokonaliby studyjnej obróbki nagrań u siebie. Wszystko to jest możliwe dlatego, że są zainteresowani złotówkowymi rozliczaniami i uzyskają prawo do dysponowania naszymi utworami na Zachodzie. W planach mają wybór repertuaru na anglojęzyczny singel Lombardu, wydanie go i wylansowanie. Nie jest to wykluczone, że Holendrów ubiegnie zachodnioniemiecka firma Pool, która złożyła już propozycję kilkuletniego kontraktu.*

Nie sądzę, aby kiedykolwiek moglibyśmy spodziewać się wielkiej, światowej kariery. Nie wyobrażam sobie, aby któremukolwiek zespołowi z Polski to się udało. Ale dziś nasze grupy mają realną szansę zaistnienia na zachodnich rynkach. Trzeba zrobić wszystko, aby tej szansy nie zaprzepaścić. Udało mi się nawet przekonać dyraktora Nenemana z Savitoru, aby wydał anglojęzyczną wersję naszego longplaya „Szara Maść", chociaż ta płyta zrobiona w krajowych warunkach od początku do końca jest czymś, co może mieć raczaj tylko walor okazowy. Teraz marzy mi się, aby PAGART przeznaczył część prowizji od muzyków grających w zagranicznych restauracjach na promocję wyróżniających się zespołów. Nia spowodowałoby to załamania gospodarki dewizami, a włożone pieniądza na pewno zwróciłyby się w przyszłości z nawiązką.

Zdjęcia: MIROSŁAW MAKOWSKI



SHAKIN' DUDI

PRETTY MAIDS



RANDEZ VOUS



JAN BORYSEWICZ (LADY PANK)



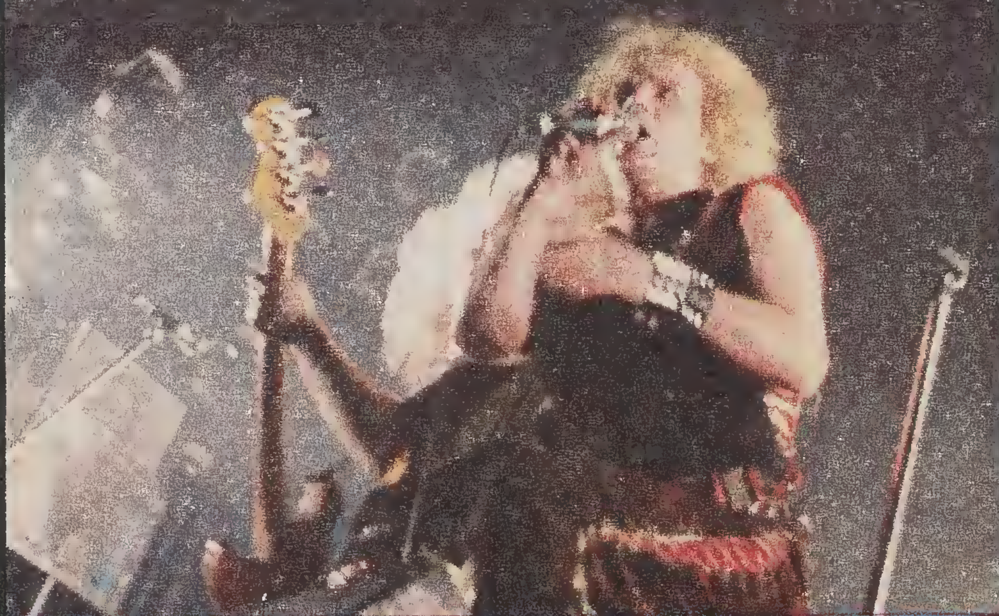
LADY PANK

LEKCJA NA ARENIE













JAN AKKERMAN + LOMBARD   HANOI ROCKS   TURBO   METEORS   METEORS



W czasie konferencji prasowej wokalista Hanoi Rocks, przypominający z wyglądu równie ekscentryczną, co wulgarną dziewczynę, położył się na stole, a jego kolega z zespołu zgniecionymi, plastikowymi kubkami rzucał w zgromadzonych. Grupa Pretty Maids, po zjedzeniu kolacji w hotelu „Polonez", wyręczyła tamtejszy zespół dancingowy i zaśmiewając się wykonała na jego sprzęcie kilka piosenek. Jak widać, za kulisami Rock Areny było wesoło, ale impreza nastrajała do pisania w poważniejszym tonie.

Nasza publiczność rockowa to zjawisko dość zagadkowe. Już zdawało się, że nam zinfantylniała, że zdominowała ją najmłodsza część nastolatków, a tymczasem w hali „Areny" widziałem mnóstwo młodych ludzi w wieku maturalnym. Jak w Jarocinie punkowe, nastroszone fryzury koegzystowały z hippisowskimi lokami, a przytłaczająca większość młodzieży wyglądała tak normalnie, że powinno spędzać to sen z oczu dziennikarzom chcącym traktować rock jako zwieńczenie bulwersującej subkultury.

Muzyka rockowa jest na ogół pretekstem do rozmów o publiczności i pieniądzach. Ostatnio są to rozmowy minorowe. Rock Arena '85 była droga dla organizatorów i droga dla nastolatków. Bilety w cenie powyżej 500 zł to dziś więcej jak na młodzieżową kieszeń, niż rok temu. Rosną koszty utrzymania, a koncert nie musi być artykułem pierwszej potrzeby. Muzyka rockowa nie jest u nas zagrożona w roli młodzieżowej rozrywki, pozostaje naturalnym atrybutem nastolatka, ale chodzenie na koncerty nadal ma w sobie coś z mody, z okazjonalnego rytuału. Jeśli grupki nastolatków nadające ton zachowaniu reszty odrzucą ofertę naszych estrad lub nie będą w stanie sforsować bariery kosztów, która podnosi się, i bez zmiany nominału na biletach, to może dojść do fatalnej sytuacji: młoda publiczność zostanie bez koncertów rockowych, a nasze zespoły bez publiczności.

Po przegrzaniu rockowej koniunktury krajowa muzyka młodzieżowa coraz częściej znajduje się w roli przysłowiowego Murzyna. Nie ma szans na dekompresję po rockowym szoku, bo doraźnie pojmowane prawa ekonomii nie pozwalają na sondowanie aktualnych upodobań nastolatków, na testowanie nowych zespołów, na coraz efektowniejszą oprawę koncertów i reklamę. W dodatku nadal doskwiera brak sal odpowiednich do występów rockowych. Muzyka młodzieżowa nam się sprofesjonalizowała, ale na zapleczu nadal przeważa pełne amatorstwo. Wszystko to przekreśla szansę stworzenia sytuacji, w której byłaby możliwa n o r m a l n a i r e g u l a r n a prezentacja rocka, w której rozprzestrzeniałby się z d r o w y s n o b i z m na jego poszczególne odmiany; coś, co z czasem zagwarantowałoby stałą publiczność i co jest istotą recepcji tej muzyki w momentach, gdy braknie artystów potrafiących trafić do wielotysięcznych audytoriów.

Dyrektor Estrady Poznańskiej w czasie spotkania z dziennikarzami miał niewesołą minę, gdy padło pytanie o frekwencję. Zapewnił, że nie musi mieć zysku z imprezy, ważne tylko, aby do niej nie dokładać. Jeśli mówił szczerze, to mamy przykład zrozumienia obecnych warunków, ale co z tego zostanie w przyszłym roku? Wiadomo, że do trzech razy sztuka, jednak nie lada sztuką będzie zorganizowanie piątej Rock Areny w obecnej formie, kilkudniowego maratonu muzycznego z międzynarodową obsadą. Taka impreza to święto, ale nie można oderwać się od realiów codzienności. Zanika powszechny pęd na rockowe koncerty, młoda publiczność staje się bardziej wybredna – co wcale nie musi świadczyć o kształtowaniu się stałych, jasno sprecyzowanych gustów, ale wynika z naturalnej kolei rzeczy: wysokie ceny biletów zjawisko to wyostrzają i falowanie frekwencji, które winno być uznane za fakt oczywisty, przy obecnej organizacji życia koncertowego staje się katastrofą, mamy odpływ.

Nasz improwizowany, nastawiony na natychmiastowy zysk „przemysł rozrywkowy", nie potrafi zapewnić krajowej muzyce rockowej stabilizacji. A przecież i tę twórczość trzeba kultywować, inwestować w nią, jeśli ma rozwijać się i nadal przyciągać na koncerty tysiące publicz-

LEKCJA...



... NA ARENIE

ności. Samo hasło „rock" nie może już wystarczyć.

O tym, że publiczność w y b i e r a , świadczyła frekwencja na kolejnych blokach programowych Rock Areny. Trzeci dzień, w czasie którego przeważały zespoły heavy metal zgromadził około 6 tys. młodzieży, mimo najwyższej ceny biletów. W kategoriach komercjalnych porażkę poniósł nasz młody, nowofalowy rock, a gwiazdorom list przebojów też powiodło się nieszczególnie. „Rock Arena" udowodniła, że zaczyna powtarzać się sytuacja sprzed lat. Polska oferta radia nie idzie już w parze z zainteresowaniami publiczności: jest zbyt mało zróżnicowana, zbyt wątła. Szlagiery z radiowej anteny raczej nie gwarantują akceptacji zespołu przez większość koncertowego audytorium, rozegzaltowane panienki z fan-klubów nie wypełniają sal.

Nasza publiczność rockowa jest tak samo bezkształtnym i niejednoznacznym tworem jak krajowy „show-business", ale okazało się, że nie można nią manipulować bezkarnie. Magia zagranicznych nazwisk nie działa już też automatycznie. Najbardziej rozreklamowana grupa Hanoi Rocks, pasowana zaocznie na gwiazdę festiwalu, została gorzej przyjęta niż Pretty Maids – schematyczny duński zespół spod znaku heavy metal, nie wzbudziła większych emocji niż polskie formacje ciężkiego rocka – Kat i Turbo. Rock Arena była spektakularnym sukcesem zespołów heavy metal, bo gwarantują one nastolatkom swoiste misterium.

Nasza publiczność jest jakby bardziej serio niż jej zachodni rówieśnicy: chce tańczyć, chce bawić się, lecz przede wszystkim chce p r z e ż y w a ć koncert. A tego niestety nie umie zapewnić jej większość krajowych zespołów. Duża, festiwalowa estrada tylko to uwypukliła. Petardy i efektowna oprawa świetlna nie tuszowała bezradności wykonawców, na ogół rzemieślniczo rzetelnych, ale nie potrafiących uczynić ze swego występu w y d a r z e n i a lub chociażby zaoferować program o przemyślanej, przekonującej dramaturgii. Rock Arena każe myśleć o polskim rocku jako o muzyce klubowej, bo tylko w małych salach zastanawiający introwertyzm przeważającej części wykonawców mógłby być atutem. Właśnie w rockowych klubach – których nie mamy i raczej mieć nie będziemy, choćby z przyczyn finansowych – widziałbym miejsce takich grup, jak Piersi, Made in Poland, a także Republika. Koncert Republiki w „Arenie" przebiegał w dziwnej atmosferze, wokół estrady bezmyślny zachwyt mieszał się z otwartą wrogością. Jednak nie myślę, aby należało martwić się przyszłością Grzegorza Ciechowskiego i jego kolegów, bo nowe utwory, które przedstawili, były udane, a Republika powinna utrzymać się jako zespół niekomercyjny, jej artyzm jest już bezdyskusyjny.

Martwić może brak e s t r a d o w y c h i n d y w i d u a l n o ś c i , brak prawdziweego kontaktu emocjonalnego z publicznością i chęci nawiązania z nią dialogu, rosnący dystans między estradą a widownią przy coraz to częstszym nastawieniu na doraźny sukces, czego dowodem mógł być szczególnie występ Rendez Vous. Czym to grozi, świadczył przypadek Lady Pank – zespołu, który najwyraźniej zaczyna już się nudzić młodzieży. Komercja w muzyce rockowej to sprawa delikatna, tak na prawdę nie sposób oddzielić tego, co autentyczne od wykalkulowanego. Istotne, aby traktować publiczność serio, zachować wiarygodność w wybranej konwencji i nie lekceważyć reguł gry, w którą od lat rock wciąga swych fanów: gry pozwalającej personifikować się z wykonawcą.

Nastał czas próby, czas wymagający rockowej charyzmy, ale jej nosicieli jakoś nie widać u nas na horyzoncie. Hałaśliwa mistyfikacja nonkonformizmu i wspólnoty, z jaką można było zetknąć się na Rock Arenie '85 w czasie występów grup heavy metal, jest dziś najlepszym surogatem. Co będzie nim jutro? Czy wkrótce nie zabraknie okazji do postawienia takiego pytania?

WIESŁAW KRÓLIKOWSKI

Rock Arana, Poznań, 17 maja: Moskwa, Piersi, Made in Poland, Madame, Rendez Vous, Meteors (W. Brytania), 18 maja: Klincz, Pankow (NRD), Lombard – Jan Akkerman (Holandia), Republika, Shakin' Dudi, Lady Pank, 19 maja: Oddział Zamknięty, Kat, Turbo, Pretty Maids (Dania), Hanoi Rocks (Finlandia – W. Brytania).





ALISON MOYET

Przebyć jakieś 50 kilometrów z Basildon w hrabstwie Essex do Londynu nie przedstawia najmniejszego problemu, sztuką natomiast jest z pubów na Canvey Island, tej ostatniej reduty brytyjskiej odmiany rhythm and bluesa, zawędrować na pierwsze miejsce list bestsellerów. Dokonała jej Alison Moyet – zwana przez przyjaciół Alf – wokalistka obdarzona silnym głosem o nieco „czarnej" barwie. Wraz z Vincem Clarkiem, zniechęconym syntetycznym electro-popem Depeche Mode, stworzyła duet Yazoo, który błyskawicznie odniósł sukces, łącząc zgrabnie tradycję z nowoczesną elektroniką – sposób frazowania przekopiowany od murzyńskich bluesmenów i przeszczepiony w latach sześćdziesiątych na grunt angielski z muzyką graną na syntezatorach.

Formuła była prosta i prędzej czy później ktoś nieuchronnie musiał ją odkryć. Ale z drugiej strony owa formuła stanowiła idiom zamknięty, stylistyczną pułapkę bez wyjścia i choć podjęta wspólnie latem 1983 roku decyzja o rozwiązaniu duetu – kiedy znajdował się on u szczytu popularności i na pierwszej pozycji ulokował właśnie album *You And Me Both* – wywołała duże zamieszanie, wydaje się ona uzasadniona (notabene, w podobnej sytuacji jak wówczas Yazoo znalazła się dziś kontynuująca tę linię formacja Eurythmics).

Moyet: *Uważam, że zrobiliśmy parę bardzo istotnych rzeczy, lecz wypuściliśmy także parę prawdziwych bubli. Z tego co dobre, zawsze będę dumna – z piosenek jak „Only You" czy „Anyone"... Ale brzmienie Yazoo pasowało tylko do pewnego rodzaju utworów, przede wszystkim do tych prostych. Były też piosenki, które mogłyby zostać o wiele lepiej opracowane, a nie stało się tak, ponieważ zasady niezależności* (Yazoo był związany z niezależną wytwórnią płytową Mute Records – J.R.) *wymagały, abyśmy nie wprowadzali nikogo z zewnątrz.*

Vince Clarke zdecydował się założyć The Assembly, mający funkcjonować jako grupa studyjna zapraszająca do współpracy rozmaitych wokalistów – o ile mi wiadomo, projekt ów zaowocował tylko jednym singlem, *Never, Never* wydanym pod koniec 1983 roku, na którym śpiewał Feargal Sharkey (ex-Undertones); Alison Moyet zdecydowała się na karierę solową i podpisała kontrakt z CBS.

Po rocznej przerwie przypomniała o sobie singlem *Love Resurrection*, pod koniec roku zaś ukazał się pierwszy album, zatytułowany *Alf*. Producentami i współautorami repertuaru (oprócz utworu *Invisible* napisanego na zamówienie przez Lamonta Doziera) byli: Steve Jolley i Tony Swain. Opiekunowie Moyet – wykorzystując jej predyspozycje wokalne – uciekli się do receptury, która celująco zdała egzamin w przypadku innego wykonawcy związanego z CBS, Paula Younga, a według której przyrządza się białą imitację murzyńskiego soulu i to z dużym rozmachem. O ile w Yazoo pewne kompozycje aż prosiły się o bogatszą aranżację, o tyle tutaj – w *Honey For The Bees* czy *Twisting The Knife* – wydają się chwilami wręcz przedobrzone.

Moyet: *W ciągu ostatniego roku zmieniłam nieco zapatrywania na pop. Zanim zaangażowałam się w Yazoo, uważałam muzykę syntezatorów i płyt pop za tandetę. Ale teraz z przyjemnością słucham komercji...*

W swojej kategorii *Alf* – zawierający wydane na singlach *Love Resurrection* i *All Cried Out* – jest mimo pewnych zastrzeżeń pozycją bardzo udaną: solidnie zrealizowaną, o dobrych melodiach i soczystym brzmieniu, nawet w skromniej zinstrumentalizowanym *For You Only*, będącym zapewne ukłonem w stronę przeszłości spod znaku Yazoo.

W wywiadzie udzielonym tygodnikowi „New Musical Express" Moyet zapewnia, iż ta płyta jest dla niej ważna jako punkt wyjścia do kariery solowej, na nagranie zaś czekają utwory w stylu *Winter Kill* i *Ode To Boy*, lecz musi znaleźć się ktoś pokroju Clarke'a, by podjął się produkcji. W planie ma również opracowanie albumu ze standardami jazzowymi – zwiastunem tego projektu, a zarazem i swoistym sondażem rynku, zwieńczonym pełnym sukcesem, było wydanie w marcu małej płytki z klasyczną kompozycją z repertuaru Billie Holiday, *That Ole Devil Called Love*.

Gdyby to był singel, którym miałabym powrócić na scenę – mówi Moyet – *w żadnym przypadku nie cieszyłby się takim powodzeniem jak teraz.* **(jr)**



GRANIE DO PUSTYCH KRZESEŁ

Jacek Berwaldt, przedstawiciel organizatorów, spacerował nerwowo wzdłuż zabytkowych sieni Domu Polonii przy krakowskim Starym Rynku. Każde skrzypnięcie drzwi wejściowych zatrzymywało go w tej wędrówce. Witał przybyłych, najwyraźniej stałych bywalców sal koncertowych, po czym wznawiał spacer, jako że o gościach nie można było powiedzieć, iż przybywali tłumnie – raczej przemykali pojedynczo, dając nikłe szanse na zapełnienie czwartej części sali.

Czy muzyk potrafi zmobilizować się do dobrej gry, gdy na sali jest 30 osób, w tym pięciu przedstawicieli organizatorów, którzy przyszli z zawodowego obowiązku? Czy łatwo jest grać do pustych krzeseł?

Zbyszek Borowicz utrzymuje, że najważniejsze, to po prostu grać, grać i grać coraz lepiej. Ale jest to opinia muzyka szalonego, fanatyka muzyki, co to przez 20 godzin na dobę ćwiczy, a potem jeszcze grywa sobie dla przyjemności. Wtajemniczeni twierdzą, iż owo grywanie dla przyjemności do wczesnych godzin rannych przypłacił kontuzją – rozsierdzony właściciel domku, gdzie młody muzyk wynajmował pokój na poddaszu, spuścił go pewnego ranka ze schodów, żądając ciszy...

Na szczęście instrument został na górze. Dzięki temu Zbyszek Borowicz mógł w 1984 roku pojechać na międzynarodowy konkurs do Kromieryża (CSRS) i wrócić z pierwszą nagrodą. Kromieryż jest miejscem mało znanym na mapie muzycznej rywalizacji. Spotykają się tam wirtuozi kontrabasu – instrumentu bardzo rzadko używanego do solistycznych występów. Zbyszek Borowicz potrafił z tej monstrualnej gruszki uczynić instrument o subtelnym wdzięku i nieoczekiwanych możliwościach. W wariacjach G. Bottesiniego na temat z opery *La Molinara* G. Paisiella dobywał zeń tak barwne i bogate dźwięki, że oczarowana publiczność zażądała bisów! A ponieważ – acz nieliczna – była to publiczność nieprzypadkowa, obeznana z muzyczną materią, przeto 27-letni, ubiegłoroczny dyplomant doc. Wenancjusza Kurzawy, a dziś muzyk Filharmonii Bałtyckiej, opuszczał XII Krakowską Wiosnę Muzyki nie bez satysfakcji.

Co jednak wcale nie stanowi odpowiedzi na postawione pytania.

Zainteresowanie Krakowską Wiosną Muzyki zmalało niemal do zera. Koncerty gromadzą coraz mniej słuchaczy. Krytycy – nieobecni.

Czym miała być Wiosna? Forum promocji młodych, wyróżniających się muzyków z całego kraju, którzy świeżo udokumentowali swój talent i pracowitość nagrodami w konkursach. Czyli tym samym, czym jest październikowy Tydzień Talentów w Tarnowie, czym były Opolskie Prezentacje Młodych Muzyków i podobne dni koncertowe w różnych miastach Polski, organizowane niestrudzenie przez Krajowe Biuro Koncertowe wspólnie z miejscowymi propagatorami kultury muzycznej. O ile jednak Tarnów z roku na rok gromadzi coraz liczniejszą publiczność, krytyków i znaczących gości, to Kraków – mimo ofiarnych starań Jacka Berwaldta, kierownika pracy artystycznej tutejszej filharmonii i entuzjasty idei Wiosny – zignorował muzyczne promocje młodych.

Ludzie coraz częściej kierują się snobizmem, zwłaszcza w Krakowie – mówi Jacek Berwaldt. – *Przychodzą na nazwiska znane z telewizji, szczególnie takie, które mają cokolwiek wspólnego z zagranicą. Możemy nie zdążyć z wydrukowaniem afiszów, ale gdy chodzi o podbicie snobistycznego bębenka, to i tak dowiedzą się i przyjdą. Bywa, że tłum spieszy na koncert tego samego muzyka, który parę miesięcy wcześniej grał do pustych krzeseł – mimo uczciwej reklamy. Ludzie przychodzą na znane, okrzyczane nazwiska, podczas gdy niejeden młody wykonawca bywa na estradzie staranniejszy i ciekawszy. Bilety na Krakowską Wiosnę Muzyki są po 60 zł, dla uczniów i studentów – o połowę tańsze. Policzmy: mamy w mieście co najmniej dziesięć szkół muzycznych wszystkich stopni. Gdyby z każdej tylko 10 uczniów przyszło posłuchać i podpatrzeć starszych kolegów...*

Jacek Berwaldt milknie zażenowany. Jakiż to wstyd prowadzić tego rodzaju rachunki w odniesieniu do szkół muzycznych właśnie!

A przecież kompletny brak zainteresowania uczniów szkół muzycznych wydarzeniami życia muzycznego widoczny jest wszędzie. To, co dzieje się w Krakowie, jest raczej normą niż wstydliwym wyjątkiem, a prym wiodą pod tym względem właśnie szkoły wielkomiejskie. Powiedzmy szczerze: to, co będzie ich przyszłym zawodem, nie stanowi przedmiotu pasji i dążeń większości uczniów szkół muzycznych. Oni po prostu nie odczuwają wewnętrznej potrzeby zajmowania się muzyką. Chodzą na zajęcia, ćwiczą w domu – i najczęściej są głęboko rozżaleni tym, że rówieśnicy, uczniowie zwykłych szkół, mają więcej czasu na bieganie po podwórku. To typowe ofiary rodzicielskich ambicji i snobizmów. Nie wyrośnie z nich Zimerman, Taubic ani Borowicz. Jeśli muzyka stanie się ich zawodem, będą tylko miernymi wykonawcami. Jeśli nie – z pewnością nie spotkamy ich wśród bywalców sal koncertowych.

Ilekroć spotykam rodziców takich dzieci, pytam o motywy, którymi kierowali się przy wyborze szkoły. Przyznam, że jeszcze nikt nie powiedział mi o zdolnościach, nikt nie zachwycił się muzykalnością potomka, nikt nie zwierzył z marzeń o synu-wirtuozie. Typowe odpowiedzi są zatrważające w zestawieniu z tym, co chciałoby się – dla dobra polskiej kultury muzycznej – usłyszeć. Mówi dziennikarz, ojciec 11-latka, głoszącego wszem i wobec swoją nienawiść do muzyki: *Tak, posyłam go do szkoły muzycznej, bo bez względu na koniunkturę zawsze będą knajpy, a w knajpie klezmer, który nie liczy, jak daleko do pierwszego...* Matka 8-letniej, bardzo niesamodzielnej i podporządkowanej dziewczynki: *Nie mam złudzeń co do uzdolnień Agnieszki, ale to najlepsza szkoła w naszym mieście – wszyscy, którzy coś sobą przedstawiają, posyłają tam swoje dzieci. Nowa, przestronna, nawet klozety są tam czyste!*

Skoro uczniowie szkół muzycznych nie odczuwają potrzeby obcowania z muzyką, cóż można powiedzieć o pozostałej młodzieży?

Otóż w Krakowie młodzież szkolna otrzymuje ze strony filharmonii ofertę edukacji muzycznej na najwyższym poziomie. Na specjalny cykl koncertów młodzieżowych, zatytułowany Musica – Ars Amanda składają się programy tematyczne – np. „Indywidualność przeciw schematom" (o twórcach, wyrastających ponad gusty epoki), „Uczucie przełamuje konwencje" (związki muzyki ze światem uczuć), „Muzyka na życzenie" (ten program powstał w wyniku plebiscytu na najpopularniejsze utwory).

Po koncertach młodzież spotyka się z wykonawcami, a każdy, kto chce dowiedzieć się jeszcze więcej o prezentowanej muzyce i jej twórcach, ma do dyspozycji pięknie wydany i bardzo ciekawie redagowany program. Oprócz tekstu przewodniego są tam zawsze reprodukcje portretów, karykatur i rękopisów, anegdoty, zagadki muzyczne, poczta Klubu Młodych Przyjaciół Muzyki, a nawet zestaw lektur, związanych z tematem koncertu. Ta piękna graficznie książeczka, będąca wzorem dobrego smaku i mądrej popularyzacji, wręczana jest młodym słuchaczom gratis, ku zachęcie. A potem sprzątaczka wymiata spod foteli wiele nie otwartych nawet egzemplarzy...

Bardzo brakuje nam podczas koncertów obecności pedagogów – mówią w filharmonii. – *Najczęściej bywa tak, że nauczyciel doprowadza młodzież do drzwi, a sam chyłkiem rusza w przeciwną stronę. Do każdych 50 biletów, sprzedawanych szkole, dodajemy jeden bezpłatny – dla nauczyciela. I jest kilku wyjątkowych ludzi, którzy przychodzą z całymi rodzinami, celebrują koncert, dbają o poprawne zachowanie młodzieży. Kilku. Pozostałych nie oglądamy nigdy. Młodzież jest pozostawiana sama sobie, a zachowuje się w sposób świadczący o niechcianej, przymusowej obecności w sali koncertowej. Pewna nauczycielka zdradziła nam bezceremonialnie, że na każdy koncert wyznaczają obowiązkowo inną klasę – na zasadzie „sprawiedliwej" rotacji. Inaczej nie poszedłby nikt...*

Tymczasem organizatorzy starają się, aby na każdym koncercie wystąpił ktoś inny, nowy. Lansują młode twarze, chcąc pokazać, jak szybko zaowocować może fuzja talentu z pracowitością.

Podczas XII Wiosny Jacek Berwaldt komplementował pianistę Pawła Skrzypka. – *Musi pan pokazać się u nas w filharmonii w cyklu młodzieżowym. Jeśli kogoś tam wprowadzamy, to tylko z pełnym przekonaniem!*

Jacek Berwaldt należy do entuzjastów, którzy wierzą, że jak nie dziś, to w przyszłości ich popularyzatorskie wysiłki dadzą owoce. Czy rzeczywiście tak się stanie, skoro o edukację kulturalną zabiegają tylko ofiarne jednostki – przy biernym oporze całego środowiska wychowawczego?

Jeśli młody człowiek nie bywa na koncertach z rodzicami, jeśli jego nauczyciel zmyka od progu filharmonii, a koledzy bezceremonialnie jedzą kanapki, bo nikt im nie pokazał, jak należy zachowywać się w teatrze, to cóż wart najlepszy program (zamiast lektury – wdeptany pod fotel)? Cóż warte starania wykonawcy?

Czy jeśli Paweł Skrzypek wystąpił w filharmonicznym cyklu młodzieżowym, to ktoś ze słuchaczy będzie później szukał nazwiska młodego pianisty na afiszach koncertowych?

Nie wiem, ale wszystkich melomanów chcę utwierdzić w przekonaniu, że szukać warto. Pawła Skrzypka dość długo nie było w kraju. Uczestniczył w X Konkursie Szopenowskim – po czym zniknął. Niewielu wiedziało, że gra młodego Polaka wzbudziła zainteresowanie Ryszarda Baksta i Skrzypek na cztery lata stał się jego uczniem w Royal Northern College of Music w Manchesterze. Tam zdobył nie tylko mistrzowski dyplom z wyróżnieniem, ale i kilka nagród. Pobyt w Anglii stał się dlań okresem dojrzewania artystycznego – dowiódł tego podczas ostatniego festiwalu pianistyki polskiej w Słupsku, a w Krakowie potwierdził bardzo poetyckim, swobodnym i pełnym wyrazu wykonaniem trudnych utworów, przeznaczonych na duże, wirtuozowskie granie: *Chaconne* Bacha w transkrypcji Busoniego i *Obrazków z wystawy* Musorgskiego.

Jeszcze jeden muzyk wyróżnił się w Krakowie na tle utalentowanych koleżanek i kolegów. Jarosław Żołnierczyk ma zaledwie 19 lat i jest studentem II roku Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, która dzięki prof. Stanisławowi Hajzerowi stała się ważnym ośrodkiem wiolinistycznym. Na Międzynarodowym Konkursie Skrzypcowym im. Carla Nielsena w Odense '84 bydgoski student zdobył IV nagrodę. W Krakowie grał również romantyczną muzykę Nielsena, ale największe wrażenie wywarł na słuchaczach interpretacją *Poloneza D-dur* Henryka Wieniawskiego. Jeśli Skrzypek jest już dzisiaj biegłym i błyskotliwym pianistą, to znacznie odeń młodszy Żołnierczyk zapowiada się na równie błyskotliwego skrzypka.

Jestem przekonana, że żaden z nich nie został uczniem szkoły muzycznej dlatego, iż ojciec wysoko oceniał byt klezmera, a matka – czystość szkolnych klozetów.

EWA NOWAKOWSKA

XII Krakowska Wiosna Muzyki odbyła się w dniach 11–16 marca 1985 roku. Poza trzema wymienionymi muzykami koncertowali: Robert Kabara (skrzypce), Janusz Monarcha (bas), Mariola Cieniawa (fortepian), Urszula Janik-Krzemionka (flet), Janina Prusek (sopran), Monika Swarowska-Walawska (sopran) i Kwintet instrumentów dętych Academia.

NIE TYLKO TANGO

KORESPONDENCJA WŁASNA Z CSRS

Gdyby za miarę popularności wykonawców muzyki rozrywkowej w Czechosłowacji przyjąć wyniki corocznego plebiscytu „Mladego Sveta", można by dojść do pesymistycznego wniosku, że w światku muzycznym naszych południowych sąsiadów panuje kompletny zastój. Po raz ósmy „Złotego Słowika" (nagrodę czytelników) zdobyła Hana Zagorova, a po raz dwudziesty (!) Karel Gott. Wprawdzie za najlepszy zespół uznano po raz pierwszy Elan, ale tę doświadczoną grupę z Bratysławy trudno uznać za objawienie muzyczne, tym bardziej że od lat utrzymuje się w ścisłej czołówce plebiscytowej i np. w porównaniu z rokiem ubiegłym zamieniła się tylko miejscami z zasłużonym Olympikiem.

Wysokie lokaty w tym muzycznym rankingu zajmują m.in. Helena Vondrackova, Petra Janu, Marie Rottrova, Miroslav Žbirka, Vaclav Neckar, duet Kottvald i Hložek, Orkiestra Ladislava Staidla, Zespół Karola Wagnera. Po programach teatrów muzycznych, sal koncertowych, wyborze płyt w sklepach muzycznych, nagraniach lansowanych w radiu (Gott „chodzi" na okrągło – albo podrabiając *I Just Call...* Wondera, albo wyciskając łzy, śpiewając w duecie z 13-letnią Dariną Rolincovą, skądinąd obdarzoną interesującym głosem, podobnym nieco do Mariki Gombitovej), znać, że weterani trzymają się mocno. Co prawda – nie wszyscy. Zwraca uwagę spadek popularności Józefa Laufera, Waldemara Matuski czy Jirzego Korna.

Idol

Z nowych twarzy na topie „MS" zauważyć wypada jedynie Heidi Janku, dość zręcznie kopiującą Nenę i Jaromira Nohavicę – piosenkarza folkowego. Całkiem odrębny rozdział to Peter Nagy. Ten 25-letni wokalista słowacki, pochodzący z Preszowa, stał się prawdziwym idolem młodzieży. Jeszcze dwa lata temu od „Złotego Słowika" dzieliły go 52 miejsca. Obecnie ustępuje tylko Gottowi. Różnica ta jest wprawdzie duża (Gott – 26 tys. głosów, Nagy – 13 tys.), ale pamiętać trzeba o roli, jaką w życiu społecznym Czechosłowacji odgrywa Gott, a także o zręcznie sterowanych fan-clubach, które decydują o wynikach różnego rodzaju plebiscytów i konkursów.

Nagy – jak wielu piosenkarzy w Czechosłowacji – zaczynał od folku. Jako 15-letni chłopak śpiewał ballady Dylana, akompaniując sobie na gitarze. Trzy lata temu zdecydowanie zwrócił się ku muzyce rockowej. Jak okazało się – był to słuszny wybór. Nagrany w 1984 r. przez Nagy'ego w wytwórni Opus LP *Chraň svoje bláznoustva* stał się autentyczną „Płytą Roku". Wraz ze stale mu towarzyszącą grupą Indigo (Ladislav Kożusznik – g., Ivo Volejnicek – kybds., sax., voc., Pavel Matuska – gb., voc., Miroslav Okal – dr., ostatnio do zespołu dołączył drugi keyboardzista – Peter Zvolencak) zarejestrował swoje największe przeboje: *Dziura w płocie, Mój mały Eddy, Ostatni raz, Krysia tylko śpi.*

O sukcesie Nagy'ego zadecydowało kilka czynników. Jego utwory znakomicie trafiają w oczekiwania młodzieży. Chwytliwe, rytmiczne i nowocześnie zaaranżowane piosenki (choć Nagy nie unika refleksyjnych ballad) przekazują prawdy najprostsze, przypominają czym jest uczciwość, nonkonformizm, wierność samemu sobie. Można zarzucić Nagy'emu, że jego utwory są muzycznie nazbyt ułatwione, ale świetne teksty rekompensują to w pełni. Co ciekawe, Nagy dysponuje niewielkim głosem, ale czyż Dylan lub Cohen tak naprawdę potrafią śpiewać? Nie od rzeczy będzie też wspomnieć o ogromnym zainteresowaniu dziewcząt osobą Nagy'ego. To bodaj jedyny dziś twórca z kręgu pop-kultury, za którym uganiają się tłumy nastolatek, nie odstępując go i w... hotelach.

Nagy nagrał już drugą płytę długogrającą *Mne sa neschovas*, która niedługo trafi do sklepów. Znalazły się na niej najnowsze jego szlagiery *Precz* i *Sami swoi*, które z powodzeniem śpiewa na koncertach, usłyszeć też je można w dyskotekach. Choć nie wszystkich... O ile w Słowacji jest on zdecydowanie piosenkarzem nr 1, to w Czechach jego popularność jest swoiście limitowana. Dlaczego? Usłyszałem i taką odpowiedź: *Za dużo w tym rocka.*

Nieznani

Jaromir Tuma, krytyk muzyczny i prezenter z Pragi, uważa, że w muzyce rockowej w Czechosłowacji dzieje się nie najgorzej. Zastrzega jednak, że ta ostrożnie optymistyczna ocena powodowana jest porównaniem do stanu sprzed lat trzech, kiedy to rocka nad Wełtawą praktycznie nie było.

Dziś jest inaczej. Rockmeni nagrywają płyty i to niemało. Nie tylko takie grupy jak Olympic i Framus 5, ale i zespoły młodsze, nowofalowe, choć – oczywiście – przeważa pop rock. Dwa albumy ma za sobą Abraxas, niedługo będzie duża płyta Tanga, ma swój longplay i osiem singli Citron – jedyna grupa w Czechosłowacji grająca heavy metal, sporo nagrań ma Progress 2 i OK Band. Pierwsze single nagrały młode zespoły Żentour i Dr Max. Organizowane są koncerty rockowe, przeglądy, nawet niewielkie festiwale. W takim „Rockowym Maratonie" wzięło przed rokiem udział osiem zespołów, teraz – 24. Najlepiej wypadł praski Dr Max, dobrze zaprezentowały się też Natural z Chebu, Spektrum z Hradec Kralove, Moped z Berouna, Odyssea z Pilzna oraz Żentour i Yo Yo Band z Pragi.

Prawdopodobnie większość rekomendowanych przez J. Tumę zespołów nieznana jest miłośnikom muzyki młodzieżowej w Polsce. A szkoda, niektóre z nich prezentują bowiem bardzo wysoki poziom. Tak się jednak dzieje, że o muzyce swoich najbliższych sąsiadów wiemy bardzo mało. Z Pragi co rusz podsyłają nam podstarzałe gwiazdy i gwiazdeczki, my rewanżujemy się Czechom i Słowakom w najlepszym wypadku Marylą Rodowicz, Andrzejem Rybińskim czy Voxem. Dawne to czasy, kiedy progresywne zespoły z Czechosłowacji gościły na naszych estradach i na antenie radiowej. Ubiegłoroczne koncerty nie najlepszego zresztą zespołu Turbo (nie tego z Poznania) z naszym 2 plus 1 nie wywołały w Polsce większego zainteresowania muzyką znad Wełtawy. A na przyjazd Tanga, póki co, nie mamy co liczyć. Podobno w końcu roku gościć mamy Petera Nagy'ego. Podobno...

Osobistość

O tym, co dzieje się na rockowej scenie w Czechosłowacji sporo mówi inny plebiscyt – najbardziej popularnej audycji muzycznej radia praskiego, „Vetrnik". Najlepszym zespołem uznany został Citron (18 w plebiscycie „Mladego Sveta") przed Progress 2 (16 w „MS") i OK Band (9). Piąte miejsce zajmuje Abraxas (10), a szóste Tango (43) (!). Muzyczną osobistością roku obrano Miroslava Imricha – lidera grupy Tango.

Miroslava Imricha odwiedziłem w jego mieszkaniu w praskiej dzielnicy Dejvice. Ten 31-letni gitarzysta i wokalista, w rozciągniętym swetrze i kapciach, w żaden sposób nie pasuje do wizerunku młodzieżowego idola. Także w rozmowie nie przejawia jakichkolwiek cech gwiazdorstwa. Później miałem okazję przekonać się, że to wspólna cecha tamtejszych rockmenów.

– Grałeś w czołowej grupie Czechosłowacji – Abraxas, z którą nagrałeś longplay i kilka singli. Zespół ten jest wciąż „na fali", cenią go krytycy i publiczność. Dlaczego zdecydowałeś się opuścić Abraxas i ryzykować utratę zdobytej pozycji? Dziś wiemy już, że ci się udało; Tango zostało „kupione", gdyby jednak stało się inaczej... .

– *To bym próbował dalej. Gram od 14 roku życia. Płyty nagrywałem nie tylko z Abraxasem, w sumie było ich już 11, w tym 3 longplaye. Tango to moja, zaraz, poczekaj, ósma kapela. A z Abraxasem grało mi się dobrze, nie powiem, tyle że w pewnym momencie mieliśmy siebie dosyć nawzajem.*

– Wszyscy? Słyszałem, że zadecydowały twoje nieporozumienia z liderem Abraxasu – Sławkiem Jandą (bratem Petera Jandy z Olympicu – przyp. K. M.).

– *Nic podobnego. Miałem jednak dużo swoich własnych pomysłów muzycznych, które chciałem realizować i potrzebowałem czasu na niezbędną koncentrację, no i odpowiednich muzyków. Nie można było pogodzić tego pragnienia z trasami koncertowymi. Stąd Tango.*

– Kto gra te komponowane przez ciebie tanga?

– *Frantisek Kotva – g., Zdenek Juracka – g., Ota Balaz – kybds., sax., Jaroslav Vonsrak – dr i Jiri Novotny – bg. I żebyś wiedział, w repertuarze Tanga jest i prawdziwe tango.*

– Czego w nim nie ma! Słuchając nie tylko zresztą twojej muzyki, ale w ogóle czeskich utworów popowych i rockowych, doszedłem do wniosku, że jesteście uniwersalni. Raz gracie reggae, raz hard rock, innym razem łatwiutki pop, to znów coś z bluesa...

– *Gramy rock. Muzykę graną przez młodych i dla młodych.*

– No, nastolatkiem już nie jesteś...

– *Tango to zespół złożony z doświadczonych muzyków. Zdenek ma „aż" 37 lat, tylko perkusiście brakuje sporo do trzydziestki. Ale czy The Rolling Stones są młodzi?*

– Wspomniałeś Stonesów chyba nieprzypadkowo. W kilku twoich utworach wyczuwa się fascynację twórczością Richarda i Jaggera.

– *Przecież wychowałem się na tej muzyce. Rolling Stones, Cream – to byli moi faworyci.*

– A kogo dziś słuchasz?

– *Dalej Stonesów, ale także Eurythmitcs, Stewarta, Spandau Ballet, Culture Club. Ostatnio spodobali mi się Frankie Goes to Hollywood.*

– No i znów wybór od sasa do lasa...

– *Nie rozumiemy się. Musisz wiedzieć o tym, że rock w Czechosłowacji ma swoją specyficzną i bardzo krętą drogę rozwoju. Myśmy nie mieli czasu na to, by doskonalić jeden, ściśle określony rodzaj rocka, o ile w ogóle musimy mówić o rodzajach tej muzyki. Jak jest dobry czas dla rocka – po prostu go gramy.*

– I śpiewamy... W twoich utworach niebagatelną rolę odgrywają teksty.

– *Autorem ich jest Pavel Zeman, współpracujący ze mną jeszcze w okresie gry w Abraxasem. Rzeczywiście, zwracamy na treść naszych piosenek dużą uwagę. Chcemy do naszych słuchaczy mówić zrozumiałym dla nich językiem, o sprawach ważnych dla nich, choć niekoniecznie przyjemnych. Stąd takie utwory jak „Królik nie król" mówiący o wzajemnym stosunku do siebie silnych i słabych. Śpiewamy o tym, jak ważny jest problem powołania w życiu i wykonywania swej pracy z satysfakcją, co w sytuacji, gdy co drugi młody człowiek chce zostać taksówkarzem – jest bardzo istotne. Przypominamy więc im, że taksówka to nic innego jak współczesna ryksza. W innej piosence zwracamy się do dziewczyn, które hmm, jak to powiedzieć, zeszły na złą drogę...*

– Ta ostatnia piosenka znalazła się na waszym bardzo popularnym singlu: *Na sikme plose /Elektricky bal* wydanym przez Supraphon. Drugi singel i kolejne przeboje. *Co s tim sklem/ Z błata do louże;* teraz nagranie longplaya... Tango jest ustawione, a co z twoimi młodszymi kolegami?

– *Nie brakuje interesujących zespołów młodej generacji. Na przykład bardzo podobają mi się takie grupy, jak Moped czy Spolecnost Bedy Foltyna. Sęk w tym, że będąc na statusie amatorskim mają one ogromne trudności finansowe, nie mają gdzie ćwiczyć, a koncerty należą do rzadkości. Niewiele jest w Pradze takich klubów jak „Na chmielnici", gdzie prawie zawsze usłyszeć można dobrą muzykę* (Praga 3, Koniewowa 2596 – przyp. K.M.). *A młodzi muzycy muszą grać, jak nie w klubach, to w restauracjach, na dancingach do tańca...*

– Coś podobnego! Dla polskiego rockmana byłby to dyshonor! Knajpa i rock?

– *Sam w młodości grałem do tańca i wcale się tego nie wstydzę. Przeciwnie, była to dla mnie dobra szkoła muzyczna. Jak widzisz, są pewne różnice między waszym i naszym rockiem.*

Niepokój

Ano, są. Rock w Czechosłowacji po krótkotrwałej eksplozji z końca lat sześćdziesiątych, uległ w minionej dekadzie (to zupełnie tak samo jak u nas) ogromnej komercjalizacji. O muzyce lat siedemdziesiątych właściwie nie można mówić jako o rocku, ale o infantylnej pop music. Muzyka młodzieżowa nabrała oddechu z początkiem lat osiemdziesiątych. Pojawiło się wówczas wiele nowych, interesujących grup. Głośno mówiono o zmianie warty w muzyce, nadzieje wiążąc zwłaszcza z grupą Prażsky Vyber. Spełzły one na niczym. Zespół rozpadł się, a zapowiadany longplay *Prażakum je hej* nie ukazał się. Dzisiejsza, kolejna fala młodych zespołów rockowych zapowiada jednak może nie muzyczny przełom nad Wełtawą, ale spore zamieszanie. W każdym razie uznane sławy lat minionych mogą mieć niemałe powody do niepokoju.

KRZYSZTOF MASŁOŃ



MIROSLAV IMRICH-*TANGO*

Fot. JAN ŠILPOCH

ROCK FÜR DEN FRIEDEN



KARAT



JUCKREIZ



MONA LISE

Zdjęcia: HANS JOACHIM ZYLLA

Wśród wykonawców rocka muzykiem najbardziej zaangażowanym w walkę o pokój na świecie był chyba John Lennon, który własnym kosztem wydrukował na przykład ogromny afisz z hasłem: *War is over if you want it*, upowszechniony następnie w wielu krajach. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Lennon pragnął zorganizować wielki pokojowy festyn z udziałem gwiazd muzyki rockowej, tego projektu nie udało mu się jednak zrealizować. Może dlatego, że rock z trudem znosi polityczne slogany, a naprawdę udane utwory agitujące do walki o pokój i sprawiedliwość społeczną należą do rzadkości. Dwa najlepsze – *Power To The People* i *Give Peace A Chance* – napisał sam Lennon. I chociażby z tego względu mógłby on patronować festiwalowi pod hasłem: „Rock dla pokoju" czyli „Rock für den Frieden", który już po raz czwarty odbył się w kwietniu tego roku w Berlinie. Warunkiem udziału w imprezie jest przygotowanie jednej choćby piosenki o pokojowym przesłaniu. W roku bieżącym do najciekawszych utworów zaproponowanych przez wykonawców z NRD należały *Geboren zum Leben* zespołu Wir i *Memento mori* grupy Lift, a uwagę publiczności zwróciła także niezwykła pod względem brzmieniowym, programowa kompozycja *Zeitzeichen*, przygotowana przez trzech instrumentalistów występujących pod nazwą Schmidt-Kollektiv.

Myślę, że Lennonowi mogłaby się spodobać sama idea festiwalu, ma on w sobie bowiem coś z happeningu. Koncerty odbywają się w trzech różnych punktach berlińskiego Pałacu Republiki równocześnie, wiele ciekawego dzieje się też w kuluarach, każdy ze słuchaczy ma więc prawo wyboru, ułożenia własnego programu festiwalowych zdarzeń. Z tego też względu spostrzeżenia moje będą dotyczyły niektórych tylko występów, uczestnictwo we wszystkich było bowiem niemożliwe.

Chociaż berliński festiwal jest imprezą o charakterze politycznym, daje zarazem szansę zapoznania się z dokonaniami estrady rockowej w NRD w ciągu ostatnich miesięcy. Wszystkie zaproszone grupy, a w roku bieżącym w „Rock für den Frieden" wzięło udział blisko czterdzieści zespołów z Pankow, Karat, Silly, City, Karussell i Wir na czele – prezentują w Pałacu Republiki obszerne fragmenty własnego programu, wzbogaconego jedynie o utwory specjalnie na tę okazję przygotowane, korespondujące z hasłem festiwalu.

Można w Berlinie usłyszeć sporo interesującej muzyki, chociaż w tak dużej dawce rock rodem z NRD nuży nieco podobieństwem rozwiązań kompozytorskich i aranżacyjnych. Wiele zespołów, a na pewno zdecydowana większość spośród tych najbardziej znanych, liczących się, eksponuje bowiem podobne brzmienia instrumentów elektronicznych. Po wysłuchaniu kilkudziesięciu wykonawców nasuwa się jeszcze jedno spostrzeżenie natury ogólnej. W NRD muzyka rockowa wydaje się dziś rozwijać w oderwaniu do tego, co dzieje się na światowej estradzie młodzieżowej. Większość formacji pozostaje w każdym razie wierna nośnej artystycznie formule spopularyzowanej w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych przez zespoły pokroju Yes czy Pink Floyd. W tej konwencji grupy takie jak Karat proponują zresztą wiele interesujących rozwiązań.

Zespół Karat dał podczas tegorocznego festiwalu uroczysty koncert z okazji dziesięciolecia działalności. Grupa została przywitana wielkim tortem, a wybierając z dotychczasowego dorobku to wszystko, co najlepsze przedstawiła bardzo ciekawy program, zróżnicowany, obfitujący w efektownie zaaranżowane kompozycje, takie jak *Sieben Wunder der Welt* czy zupełnie nowa piosenka *Halleluja Welt*. Równie interesująco zaprezentowała się w Berlinie formacja City, która na żywo wypada dużo lepiej niż w nagraniach płytowych, inaczej też brzmi, eksponując rozbudowane partie gitary. W przeciwieństwie do zespołów takich jak Karussell czy Lift wykorzystuje ona instrumenty elektroniczne nie tyle dla epatowania ich możliwościami brzmieniowymi, ale przede wszystkim z interesującym efektem rytmicznym.

W Berlinie bardziej od zespołów popularnych i znanych, takich jak Karat, City, Wir czy Pankow – niedawny sukces zaszkodził chyba tej doskonale zapowiadającej się formacji – interesowały mnie jednak grupy działające od niedawna, odchodzące nieśmiało od kanonów narzuconych przez weteranów, proponujące muzykę mniej pretensjonalną, oszczędniej zaaranzowaną, tchnącą za to większym autentyzmem. W tym gronie zwracają uwagę trzy zespoły, które – sądząc z reakcji słuchaczy – mają już własną publiczność: Enno, Formel 1 i przede wszystkim Juckreiz. Grupa ta wykonuje atrakcyjną, może niezbyt wyszukaną muzykę rozrywkową, pełną jednak radości i wigoru, zróżnicowaną pod względem stylistycznym (zabawny pastisz reggae – *Jahrmarkt der Eitelkeit*), obfitującą w żartobliwe efekty dźwiękowe.

Nie spodobał mi się oceniany w NRD coraz wyżej zespół Scheselong, który podobnie jak grupy Zebra czy Possanspiel, skłania się w stronę nowoczesnej piosenki aktorskiej, kabaretowej o ekspresji znamiennej dla muzyki rockowej. Brakuje mu jednak – po prostu – naprawdę atrakcyjnych kompozycji, walory literackie jego utworów są bowiem niezaprzeczalne. Swoistą sensacją nowego rocka w NRD jest grupa Mona Lise. Skupia ona cztery dziewczyny, które na estradzie robią wrażenie dzikich zwierząt wypuszczonych na wolność. Ich muzyka, uboga, silnie zrytmizowana, porywa niekłamaną ekspresją.

Estradę amatorską reprezentowały w programie festiwalu cztery wyróżnione w ten sposób zespoły, stojące na progu kariery profesjonalnej – Perl, Logo, Wahkonda i Jessica. Publiczności najbardziej spodobała się Jessica, która pozostaje pod dużym wpływem tria Police, na zakończenie występu wykonała zresztą przebój tej grupy – *Message In A Bottle*. Zespołem równie dojrzałym jest jednak Logo z Lipska. Jego muzyka, bardzo atrakcyjna pod względem melodycznym, ma w sobie coś z arogancji brytyjskiego rocka z końca lat siedemdziesiątych (*Du, meine Stadt*).

Nie we wszystkich interesujących koncertach mogłem uczestniczyć. Najbardziej żałuję występu Datzu, o formacji tej mówi się bowiem coraz więcej w Berlinie; być może zostanie ona uwzględniona przy ustalaniu repertuaru albumu dokumentującego przebieg festiwalu. Wszystkiego nie można było jednak obejrzeć. „Rock für den Frieden" to czterdzieści godzin muzyki w dwa dni, dwanaście dużych koncertów, liczne wystawy, imponujący kiermasz plakatów, książek i płyt. Następny festiwal za rok.

WIESŁAW WEISS

IX OGÓLNOPOLSKI MŁODZIEŻOWY PRZEGLĄD PIOSENKI – WROCŁAW '85

W DZIESIĄTKĘ

Jaką rolę kulturotwórczą w środowisku młodzieżowym pełni Ogólnopolski Młodzieżowy Przegląd Piosenki? Na ile ta impreza o szerokiej formule treściowej zdobyła sobie prawo obywatelstwa w krajobrazie naszej lekkiej Muzy? Czy w ustawicznych sporach o wartości w rozrywce zabiorą głos młodzi wykonawcy? Warto rozważyć te kwestie.

Dziewiąty już z kolei przegląd amatorów-piosenkarzy i zespołów muzycznych, któremu patronuje Związek Socjalistycznej Młodzieży Polskiej, miał w założeniu oczywiste cele: rozśpiewanie młodzieży, podniesienie ogólnej kultury muzycznej, ożywienie ośrodków mniejszych, a przede wszystkim – promowanie najzdolniejszych wykonawców. Wrocławski finał poprzedzony został szeregiem eliminacji. Dla najbardziej utalentowanych i pracowitych zorganizowano nawet warsztaty artystyczne, na których specjaliści – kompozytorzy, literaci, aranżerzy, wykładowcy uczelni – dzielili się z uczestnikami swoją wiedzą i doświadczeniem. Nie tylko, by wykreować przyszłe gwiazdy. Główna idea wydaje się ważniejsza: zgłębienie tajników prawdziwie zawodowego abecadła występów estradowych.

Wszystko zaczęło się w 1977 roku i przez najbliższe 5 lat honory gospodarza pełnił Toruń. W 1982 roku trudy organizatora przejął Wrocław i tak już zostało. Wśród laureatów wyłanianej corocznie Złotej Dziesiątki znajdujemy znane i lubiane postacie estrady: damy sceny jazzowej – Grażynę Auguścik, Darię Pakosz i Dorę Szafran, zespoły – Bajm czy Mr ZOOB, solistów tej miary co Maria Jeżowska, Jan Jakub Należyty czy ustawicznie zapominana i chyba niedoceniana Małgorzata Panecka. O laureatce opolskiej nagrody im. Anny Jantar napiszę dalej, bowiem odnoszę wrażenie, iż mowa może być wyłącznie o serii przykrych nieporozumień i indolencji w lansowaniu tak utalentowanej piosenkarki.

Cztery dni przeglądu w stolicy Dolnego Śląska zostały dokładnie zaprogramowane. Do półmetka przesłuchania konkursowe (zespoły – Wojewódzki Dom Kultury, soliści – Piwnica Świdnicka), dzień przerwy i wreszcie ogłoszenie werdyktu jury pod przewodnictwem Haliny Frąckowiak. Na deser był koncert finalistów. Występy grup – jak było do przewidzenia – głównie rockowych, przyprawiały o ból głowy. Dawka była zaiste uderzeniowa i to w najgorszym rozumieniu tego słowa. Jaskrawe nieporadności wokalno-muzyczne, sceniczna bufonada, maniera kopiowania kiepskich wzorów, brak muzycznej inwencji, poczucia odrębności czy chęci przedstawienia swojego „image", choćby po to, aby uzasadnić własne ambicje artystyczne. Pocieszające jednak, że w zakalcu znalazły się rodzynki. Formacje grające bluesa i reggae potraktowały przegląd poważnie, demonstrując wysoki, jak na amatorów, poziom i radość wspólnego grania. Nie zmienia to jednak ogólnego obrazu sytuacji, że młodym, raczkującym artystom najwyraźniej imponuje szpan, dezynwoltura, bylejakość i tumiwisizm, do czego starają się znaleźć filozoficzne uzasadnienia o artystycznych wolnościach.

Gośćmi tegorocznej imprezy były zespoły Mr ZOOB oraz Uniwers. Koncert autorów niezmiernie popularnego *Kawałka podłogi* rozczarował i utwierdziłem się w przekonaniu, że ansambl znalazł się na artystycznej równi pochyłej. Popisy Uniwersu odpuściłem w obawie o stan uszu i systemu nerwowego. Ciekawe wydają się refleksje o zespołach zdobywających popularność jedną czy dwiema piosenkami, które wyznaczają jakby szczyt ich możliwości...

Nierówny poziom pokazali soliści. Poezja śpiewana raziła anachronicznością w doborze repertuaru i sposobu wykonania. Jej scholarskość po prostu nudziła. Wygrali ci, co poszli w odmiennym kierunku. Ogólnie – żałość, egzystencjalny smutek lejący się ze sceny i mimowolny humor, gdy na pytanie wyśpiewującej melancholijne pienia panienki *dokąd płyniesz rzeko?* widownia chórem odkrzyknęła: *do morza!*

Gwiazda ubiegłorocznego przeglądu – Małgosia Panecka zaproszona została do Wrocławia w charakterze obserwatora (?). Przypomnijmy: sympatyczna lublinianka zrobiła furorę jako piosenkarka o niebanalnych warunkach głosowych, nieprzeciętnym talencie i doskonałych wręcz predyspozycjach scenicznych. Dobra prasa po Opolu, a recenzenci przepowiadali karierę. I co? I nic. Nikt nie interesuje się Panecką. Cisza w eterze. Dziewczyna dobrze maskuje rozgoryczenie, lecz widać, że owo zawieszenie w próżni nie jest dla niej zbyt miłe. Wyjaśnienia udzielone podczas konferencji prasowej, że Małgorzata studiuje i mało ma czasu na śpiewanie są mało przekonujące. W sumie wyrządzono by szkodę i piosenkarce, i naszej estradzie, gdyby duży talent miał pozostać kolejną efemerydą i przykładem niespełnionych nadziei, co budzi z kolei gorzkie refleksje na temat możliwości przebicia się talentu, czy systemu promocji młodych zdolnych... A w ogóle studiowanie listy laureatów z lat ubiegłych przywodzi na myśl słowa niedawnego przeboju *Gdzie oni są?* Wszak ogromny wysiłek organizatorów OMPP, animatorów tej wielkiej i potrzebnej imprezy nie powinien pójść na marne.

Skład tegorocznej Złotej Dziesiątki raczej nikogo nie zaskoczył. Ponad wszystko był zespół Gedeon Jerubaal, w pełni dojrzały, spontaniczny, grający z sercem i wewnętrznym przekonaniem, lecz na luzie właściwym stylowi reggae. Mile zaskoczyły dobre zgranie sekcji i perfekcyjne brzmienie trąbki. Grupa Sagitarius to – można by rzec – bluesowy schemat w durowej tonacji (E, A, H), ale nieważne co, lecz ważne jak, zwłaszcza w muzyce tak ludycznej, jak blues. Sagitarius okazał się świetnie przygotowany, czujący muzykę bluesową pełną rytmu i spontaniczności. Produkcje Formacji Klin uważam za eklektyczne, lecz doceniam walory muzyczne zespołu i przyzwoity poziom kompozycji. Zaszokowała słuchaczy grupa Mama niekonwencjonalną interpretacją *Rozmowy lirycznej* Gałczyńskiego przetransponowanej na „odmienny rock" (określenie autorstwa członków kwartetu). Poprawny, inteligentnie zagrany jazz-soul zaprezentowała grupa Corso rokująca duże nadzieje na przyszłość. Natomiast żeński zespół wokalny Fiesta demonstrował długie nogi, ładne buzie i nic (muzycznego) ponadto, za to z minoderią i pretensjonalnością na estradzie. Zresztą w konkurencji urody i tak wyraźnie przegrywał z wysłanniczką „Na przełaj".

Z solistów na najwyższą ocenę zasłużył przezabawny Zbigniew Maniak, wykonawca kabaretowy dużego już formatu. Przemawiały do wyobraźni poetyckie ballady Mariusza Ejsmonta. Violetta Kupracz i Mieczysław Szczęśniak uzyskali wyróżnienie za predyspozycje estradowe, chyba trochę na kredyt, bowiem przed nimi wiele pracy, jeśli chcą marzyć o karierze zawodowej. Nagrodę dziennikarzy przyznaliśmy we Wrocławiu zespołowi Rokosz, grającemu „muzykę korzeni", za poszukiwanie nowych form muzycznych.

Wrocławski przegląd śpiewającej młodzieży jest cenny i potrzebny, choć trudny do zrealizowania i sprawiający wiele kłopotów organizatorom. Jest także imprezą, która już weszła na stałe do kalendarza spotkań piosenkarskich i warto jedynie życzyć sobie, aby laureaci z Wrocławia równie gładko weszli na estrady.

PIOTR CZESŁAW BARANOWSKI

MAŁGORZATA PANECKA



OMPP

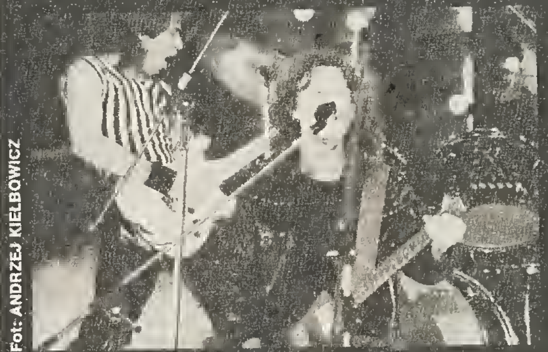


Zdjęcia: MAREK KAREWICZ I MIROSŁAW MAKOWSKI

TURBO

Obserwowaliśmy wiele koncertów TSA i niektóre z nich zrobiły na nas niesamowite wrażenie – zwierzali się muzycy Turbo w wywiadzie prasowym w początku tego roku. Deklarowali też wtedy: *Będziemy grać męski, bezkompromisowy heavy metal. Ale będziemy grać także utwory nieco spokojniejsze, bo przecież słuchaczom należy się chwila relaksu. Nie można „łupać" od początku do końca, raz – że to jest męczące dla widza, dwa – że sami też mamy ochotę na chwilę muzyki bardziej refleksyjnej.*

Turbo, choć zadebiutowało wcześniej od TSA i od początku miało ambicję specjalizować się w ciężkim rocku, nie osiągnęło równie przekonujących rezultatów, nie spełniło podobnej roli na naszych estradach. Droga tego zespołu do muzyki heavy metal była kręta i usiana różnorakimi kompromisami. W przeszłości Turbo narażało się wielokrotnie na podejrzenie o koniunkturalizm, o skłonność do pojętej doraźnie komercji, a repertuar świadczył o przesadnie rozstrzelonych upodobaniach muzycznych. Być może obecna próba stylistycznego samookreślenia otworzy nowy etap w



Fot: ANDRZEJ KIEŁBOWICZ

działalności zespołu – jak dotąd pod każdym względem układającej się niezbyt szczęśliwie.

Turbo powstało w marcu 1980 r. Założycielem grupy był Wojciech Hoffman – gitarzysta znany od początku lat siedemdziesiątych w środowisku poznańskim, uprzednio związany m.in. z formacjami Stress i Heam. W pierwszym składzie zespołu znaleźli się także: Henryk Tomczak (gitara basowa), Wojciech Anioła (perkusja) i Wojciech Sowula (śpiew). Turbo zadebiutowało na Międzynarodowej Wiośnie Estradowej' 80 i w tymże roku dokonało we Wrocławiu nagrań radiowych, które następnie ukazały się na singlu Tonpressu *(W środku tej nocy* i *Byłem z Tobą tyle lat*, S-369). W początku 1981 r. nowym wokalistą grupy został Piotr Krystek i powstały kolejne nagrania dla radia – m.in. *Fabryka keksów*, która stała się przebojem Studia Gama. Na przełomie 1981/82 r. znów zmienił się skład. Pozostali Hoffman i Anioła, a Turbo zasilili Grzegorz Kupczyk (śpiew), Andrzej Łysów (gitara) i Piotr Przybylski (gitara basowa).

W drugiej połowie 1982 r. zespół nagrał w studiu szczecińskiej rozgłośni Polskiego Radia kilkanaście utworów. Wśród nich znalazła się piosenka *Dorosłe dzieci*, która stała się radiowym i telewizyjnym szlagierem, największym, jaki dotąd miało Turbo w swej karierze. Materiał utrwalony w czasie sesji w Szczecinie (w przytłaczającej większości kompozycje Hoffmana z tekstami Andrzeja Sobczaka) po pewnej selekcji złożył się na longplay, wydany przez Polton w końcu 1983 r. *(Dorosłe dzieci*, LPP 004). Wcześniej, jesienią 1982 r., Turbo zrealizowało telewizyjny recital, który nigdy nie trafił na antenę. W końcu 1982 r. odszedł perkusista, a jego kolejni zastępcy – Ryszard Oleksy i Marek Olszak – nie utrzymali się długo w zespole. Od jesieni 1983 r. Anioła znów zasiadał za bębnami w Turbo, jednak grupa miała już inny skład, bo w sierpniu tego roku miejsce Przybylskiego zajął nowy basista, Bogusz Rutkiewicz.

W 1983 i 1984 r. zespół kontynuował nagrania radiowe i był to etap w jego działaniach, od którego obecnie muzycy odżegnują się: *Zaczęliśmy nagrywać jakieś straszne rzeczy, które teraz, z perspektywy czasu, nazywamy nieporozumieniami. W tamtym okresie powstały m.in. takie utwory, jak „Kręci się film", „Zwykły tramp" czy „Przebój miesiąca", na którego myśl cierpnie nam skóra... słuchacze pamiętający Turbo jako zespół hard-rockowy odwrócili się od nas... Ale nasze koncertowe spostrzeżenia zawsze różniły się od opinii radiowych prezenterów.*

W czerwcu 1984 r. nastąpiły kolejne zmiany personalne: odeszli Łysów i Anioła, a nowymi muzykami Turbo zostali Krzysztof Szmigiero i Alan Sors. Grupa przygotowała repertuar na drugą dużą płytę dla Poltonu, ale wytwórnia nie zaakceptowała go. Zespół postanowił zmienić brzmienie na *bardziej mocne i przejrzyste*, a wiosną b.r. zrealizował nowy longplay dla Klubu Płytowego „Razem". Ostatnio działa w składzie: Wojciech Hoffman (gitara), Andrzej Łysów (gitara), Bogusz Rutkiewicz (gitara basowa), Alan Sors (perkusja) i Grzegorz Kupczyk (śpiew), zaś do pokaźnej listy występów na krajowych festiwalach muzyki młodzieżowej dodał udany koncert w czasie Rock Areny' 85. (wk)





Fot: MIROSŁAW MAKOWSKI

HUŚTAWKA O 7,15

Kiedy szedłem na koniac ulicy Piotrkowskiej do Teatru 7,15 na próbę musicalu *Huśtawka*, byłam do tego ambitnego przedsięwzięcia dyrektora Hussakowskiago i reżysera Kępczyńskiego sceptycznie nastawiony. Po pierwsze, słyszałem, że w warszawskiej Operetce musical ten wystawiono bez sansu – m.in. z gwiazdorami śpiewającymi jak w telewizji, czyli ruszającymi ustami do nagranego playbacku; po drugie, choć to niby lepiej, że będą go grać aktorzy dramatyczni, ale jak będą tańczyć i śpiewać; po trzecie, *Huśtawka* to nie najłatwiejszy utwór do zagrania i podbicia widzów; po czwarte, musical w Polsce z reguły się nie udaje itd. itp. Niezwykle rzadko oglądać można w naszym kraju prawdziwy musical z dobrymi, nowoczesnymi piosenkami. Wciąż króluje u nas operetka z hrabinami Maricami i strusimi piórami, szampitrem i szpanam. Teatry muzyczna stronią od nowszego repertuaru, ale też trzeba przyznać, że o dobre tłumaczenie amerykańskiego lub angielskiego musicalu trudno, a rodzime powstają rzadko. Jeszcza rzadziej bywają na jakim takim poziomie.

Nie dziwię się więc zainteresowaniu dyrektorów teatrów tekstem przełożonym przez Kazimierza Piotrowskiego z piosankami w tłumaczeniu Wojciecha Młynarskiego, opartym na znanej sztuce Williama Gibsona – *Dwoje na huśtawce.* Nazwiska te gwarantują wysoki poziom, ale przecież nie byłoby tego musicalu, gdyby nie jego bezpośredni twórcy – czyli uznany broadwayowski kompozytor o jazzowym zacięciu – Coleman, weteranka musicalowych piosenek – autorka Dorothy Fields i reżyser i choreograf – Michael Bennett, który skompilował libretto.

Tu jednak następna wątpliwość: przedstawianie nowojorskie rozegrane było w dwóch różnych planach – tłumy statystów, a nawet samochody i motocykle na ogromnej scenie potęgowały samotność i zagubienie pary kochanków rodem z *Dwojga na huśtawce.* Tamto przedstawienie kusiło widza nie tylko miłosnym dramatem, ale i wystawą imponującą, wtłaczającą w fotel. Sprawdziła się tu podstawowa zasada teatru muzycznego: widza należy olśnić pomysłami scanicznymi bezbłędnie zrealizowanymi w rytm atrakcyjnej muzyki. Wszystko jednak w ramach konwencji. Żadnej awangardy i zagadek intelektualnych.

Z tego względu sięgnięcie po tak dobrze napisaną, kameralną bardzo i wyciszoną sztukę było wielce ryzykowne. Bennett okroił oryginał, ale pozostawił aktorom na tyle dobry tekst, że można na nim „pograć". Nie przystawał on wszak do typowego musicalu, a szalony nowojorski zgiełk w żaden sposób nia mógł zostać przeniesiony do Łodzi. Mimo że oba miasta mają swój Manhattan. W warszawskiej Operetce nowojorska ulica „nie zagrała".

Na niedużej scenie 7,15 – składowej Teatru im. Stefana Jaracza – można było z powodzeniem zagrać *Dwoje na huśtawce*, ale nie barwny, oszałamiający musical. Utwierdziłem się jakby w tym przekonaniu, gdy na próbie zobaczyłem akurat Ewę Worytkiewicz jako Gizelę i Jerry'ago – Stanisława Jaskułkę. Ona – zagubiona, znerwicowana artystka musicalowa wciąż marząca o wielkiej roli, gotowa jednak zagrać wszystko, byleby grać i on – prowincjonalny adwokat szukający niezależności od zaborczej żony i wpływowego teścia. Spotkali się w tłumie i dzięki rodzącemu się uczuciu mieli szansę się z niego wyrwać. Byli sobie potrzebni dosłownie i w przanośni. Aktorzy pomysłowo rozgrywali swe partie – Worytkiewicz zabawnie pointując dialogi, Jaskułka poddając się z prowincjonalną nieświadomością odniesień zalotnej, światowej – jak mu się zdawało – Gizeli.

Po chwili okazało się, że potrafią śpiewać doskonale „czując" nowoczesne, choć w musicalowym stylu utrzymane piosenki Colemana. Nie powinno to dziwić, choć wcale nie jest takie oczywiste. Skoro jednak do tego widowiska wybrano z licznego zespołu kilkanaście najbardziej roztańczonych i rozśpiewanych osób, problemy powinny zniknąć automatycznie. Kiedy w sali prób zobaczyłem ćwiczącą w pocie czoła trudną sztukę stepowania piętnastkę, pomyślałem, że „sztuka" może się udać. Ciekaw byłem jednak, jak reżysar rozwiąże tło nieudanego romansu Gizeli i Jerry'ago. W jaki sposób wepchnie tłum do zaadaptowanego ze starago kina teatru?

Wojciechowi Kępczyńskiemu przyszedł z pomocą sam jego broadwayowski kolega – Michael Bennett. Nie dosłownie, oczywiście. I nie tyle on sam, co jego słynne przedstawiania *Chorus Line.* Zainspirowany tamtym musicalem Kępczyński zupełnia zrezygnował z anonimowej ulicy na rzecz grupy aktorów przygotowujących własne przedstawienie. Co prawda, nie ma tu mowy o indywidualnym traktowaniu postaci, ala grupa ta, ze swoją gwiazdką Gizelą Moscą i Davidam (na zmianę – Andrzej Herder i Andrzej Kierc) na czele, tańcem i śpiewam rozsadza niedużą scanę. Mimo niepewnego efektu – znajdą czy nie znajdą producenta i teatr dla swego showu – pracują zapamiętale stanowiąc niby kontrapunkt dla miłości dwojga bohatarów *Huśtawki.* Jest to doskonała okazja do pokazania tego, co robią, choć otrzymaliśmy w ten sposób sztukę w sztuce. A właściwie musical w sztuce. Tak przynajmniej wyszło, ale to nie wina łódzkiego teatru.

Autorzy musicalu chyba przechytrzyli wykorzystując tekst dramatyczny, sam w sobie mocny i atrakcyjny. Podłączyli się pod sławę *Dwojga na huśtawce*, tak jak przedtem np. Cole Porter i Leonard Bernstein, którzy jednak uwspółcześnili Szekspira w swoich musicalach – *Pocałuj mnie, Kasiu (Poskromienie złośnicy)* i *West Side Story (Romeo i Julia).* To całkiem częsta praktyka na Broadwayu – czymś przecież trzeba widza przyciągnąć. W ten sposób dostaliśmy dwa grzyby w barszczu.

A swoją drogą ciekawe, dlaczego akurat ten właśnie musical trafił do Polski, a nie klasyka zupełnie prawie u nas nieznana? Albo choćby tych samych autorów *Chorus Line.* Nie mówiąc już o bardziej „młodzieżowych" musicalach czy rock-operach. Zupełna przypadkowość. Do tej pory nie miał kto musicali grać. Teraz widać, że właśnie teatry dramatyczne dysponujące młodymi, wszechstronnie wykształconymi aktorami mogą z powodzaniem sięgać po ten wdzięczny repertuar.

W Teatrze 7,15 udowodniono to aż nadto wyraźnie. Okazało się także, iż Wojciech Kępczyński jest nie tylko aktorem i reżyserem, ale i choreografem. I to z pomysłami. A także dużym poczuciem humoru. Mamy więc w tym przedstawieniu zabawnie ustawione i brawurowo odtańczona flamenco z „walką byków", pastiszowe wtręty z kilku różnych musicali – wśród nich słynne *Money, Money* z *Kabaretu* i *Deszczową piosenkę* oraz „grandiozny" finał w przedwojennym stylu ze schodami i żarówkami. Zwykło się mówić, że „zaczynają się schody" na oznaczenie trudności nie do pokonania. Powiedzonko to straciło swój sens dzięki uroczym dziewczynom z Teatru 7,15. Czują się one w tej scenie równie swobodnie, jak ich koleżanki z paryskich rewii.

Jednak wcale nie schody stanowią najmocniejszy taneczny punkt programu. Aż wierzyć się nia chce, ale pełni werwy młodzi aktorzy i aktorki łódzkiego teatru stepują w rytm piosenki *Podatek od soli* aż iskry lecą. Tu małe wyjaśnienie – bohater sztuki – Jerry – przygotowuje się do prawniczego agzaminu w New Yorku, a jego nowi przyjaciele ćwiczą stepowania. Okazuje się, że jemu łatwiej przychodzi przyswajanie paragrafów w rytm muzyki. Tego doprawdy na naszych scenach jeszcze nie było. Owszem, czasem ktoś pojedynczo zastepuje i już sensacja. A w *Huśtawce* stepuje piętnaście osób przez prawie pięć minut i wszystkie uderzenia podkutych butów są równe, mocne i szybkie. Nawet Andrzejowi Rosiewiczowi szczęka by opadła... Opłacił się pot wylany na próbach z najlepszą specjalistką od stepu w krajach naszago obozu – Jiřiną Nowakowską. To doprawdy nie takie łatwe i lekkie jak wygląda. A rzeczywiście – wygląda jak na Broadwayu.

Kierownictwo teatru nia szczędziło kosztów, by przedstawienie wypadło okazale. Podczas premiery prasowej przygrywała artystom dwunastoosobowa orkiestra pod kierunkiem Piotra Hertla – dobrze, nowocześnia brzmiąca. Trzeba mieć nadzieję, że w następnych spektaklach orkiestra nie zmniejszy się do sekcji rytmicznaj z powo-

CD na str. 26



Fot: ROMUALD SAKOWICZ



Fot: ROMUALD SAKOWICZ

PHIL COLLINS



Phil nazywa siebie karierowiczem z ogłoszenia. Słowa te brzmią być może jak kiepski żart, ale w rzeczywistości posiadają w sobie wiele prawdy.

Mając 19 lat, miesiące zmarnowane w nie rokującej nadziei na rynkowy sukces grupie Flaming Youth i żadnych perspektyw na przyszłość, trafia na ogłoszenie w tygodniku Melody Maker: Tony Stratton-Smith poszukuje perkusisty wrażliwego na muzykę akustyczną! Nie mając pojęcia o jakim zespole myśli założyciel Charisma Records, Collins decyduje się pojechać na przesłuchanie. Na miejscu dowiaduje się, że chodzi o Genesis. Swoją grą robi na muzykach tej grupy ogromne wrażenie. Zostaje przyjęty, z biegiem czasu stając się również głównym wokalistą zespołu.

Śpiewam w Genesis tylko dlatego, że nie mamy innego wokalisty – przyznaje – *ale myślę o sobie wyłącznie jako o perkusiście. Kimkolwiek bym był, zawsze w pierwszej kolejności będę perkusistą! Gram na bębnach od 5 roku życia i moją ambicją zawsze było to, by inni muzycy mnie szanowali, by mogli powiedzieć „podoba mi się to, co robisz".*

Jak się okazało, zwolenników Phila Collinsa – perkusisty nie brakowało zarówno wśród słuchaczy, jak i zawodowych muzyków. Dowodem na to wysoka sprzedaż wszystkich jego solowych płyt oraz niezliczona ilość zaproszeń do udziału w sesjach nagraniowych i prac produkcyjnych dla największych gwiazd rocka, bluesa i muzyki pop. Przyczyną tej niegasnącej popularności Collinsa-sessionmana jest może nie tyle jego ogromna wrażliwość muzyczna, co potężne brzmienie jego zestawu perkusyjnego, które od kilkunastu miesięcy z większym i mniejszym skutkiem usiłują kopiować tysiące perkusistów na całym świecie. Tymczasem ten nowoczesny collinsowski sound udało się wytworzyć dość przypadkowo podczas sesji nagraniowej dla Petera Gabriela w 1980 r. *Peter i ja zabawialiśmy się brzmieniem perkusji. Ja się po prostu dobrze bawiłem, podczas gdy Hugh Podham, technik studyjny, ustawiał mikrofony.* Cztery umieszczone w rogach studia miały za zadanie rejestrować dźwięki całego zestawu. Sygnały z innych, zbierających poszczególne elementy perkusji przepuszczone zostały przez kamery pogłosowe i sprężarki. *W pewnym momencie, gdy włączono kompresję uderzyłem w werbel i okazało się, że jego dźwięk nie zanika.* I tak naprawdę powstało to tak zwane brzmienie Phila Collinsa. Przypominało ono trochę sound elektronicznej perkusji, ale w rzeczywistości był to zestaw akustyczny.

Nie oznacza to jednak, że nie sięgał on po instrumenty elektroniczne. Na scenie w Genesis grał często na bębnach Rolanda, stosując również zaprogramowane urządzenia perkusyjne firmy Linn, pozwalające mu osiągać brzmienie i efekty trudne do odtworzenia na estradzie przy wykorzystaniu instrumentu akustycznego: *Uważam, że perkusiści nie powinni się czuć zagrożeni przez pojawienie się tych maszyn. Są one tylko tak dobre, jak ludzie, którzy je zaprogramowali. I choćby tylko z tego powodu zawsze będą potrzebni perkusiści.*

Od czasu włączenia do instrumentarium elektronicznych maszyn perkusyjnych (LP *Duke*, 1980), Genesis znacznie odbiegł od wytyczonego wcześniej kierunku muzycznego. Kompozycje zespołu są teraz bardziej zróżnicowane melodycznie i stylistycznie, a przede wszystkim – znacznie krótsze i łatwiejsze w odbiorze, czego nie można było powiedzieć o suitach wypełniających pierwsze płyty tego zespołu; pompatycznych rockowych symfoniach, perfekcyjnie zorkiestrowanych, o nieszablonowych konstrukcjach rytmicznych i harmonicznych. Złośliwi twierdzą, że to odejście w kierunku muzycznej prostoty jest sygnałem starzenia się zespołu. Ale słów tych nie należy raczej brać zbyt serio.

Ucieczka od naleciałości muzyki klasycznej do pulsującej rytmem nowoczesnej muzyki funky, to także cechy charakterystyczne dla indywidualnej twórczości Collinsa. Na swojej pierwszej solowej płycie *Face Value*, wykorzystując sekcję dętą Earth, Wind And Fire, Phil rejestruje nową wersję *Behind The Lines* z genesisowskiego albumu *Duke*. W nowej aranżacji, przy wykorzystaniu bardziej rozbudowanego instrumentarium, utwór ten nabywa jakiejś nieokreślonej wewnętrznej siły, której dotąd brakowało wszystkim płytowym nagraniom tria. Tą – jak się okazało – zbawienną dla dalszej działalności i popularności zespołu energię udaje mu się wprowadzić do nagrań zebranych na płycie *Abacab*.

Wydaje mi się, że jestem trochę bardziej „czarny" niż moi koledzy z Genesis – stwierdza, tłumacząc dziennikarzom przyczyny przejścia zespołu w świat muzyki funky. – *Wychowałem się na Beatlesach i The Shadows, ale w tym samym czasie słuchałem wszystkich płyt Motown i Stax. I teraz wychodzi to na wierzch.*

Zainteresowanie czarną muzyką soul znalazło swoje odbicie nie tylko w nowych kompozycjach Genesis, czy ich aranżacji, ale także w samym sposobie gry Collinsa. Phil nie ukrywa, że zawsze pasjonował się czarnoskórymi perkusistami. Lista tych instrumentalistów jest bardzo długa, ale w przeciwieństwie do jego soulowych zainteresowań, są to przeważnie muzycy z kręgu jazzu i jazz-rocka. Jednym z niewielu wyjątków jest jego kolega z Genesis, Chester Thomas, który zastępuje go na bębnach w czasie, gdy Phil stoi z mikrofonem w centrum sceny. *Dla mnie najbardziej wzniosłe momenty koncertu są w chwili, gdy gram razem z Chesterem. Rozumiemy się doskonale i chyba w naszym przypadku można mówić o telepatii. Staramy się unikać tak popularnej przed laty walki bębniarzy, na korzyść osiągnięcia brzmienia doskonale zsynchronizowanej maszyny.*

Punktem zwrotnym w karierze Genesis jest album *Trick Of The Tail*, wydany w 1976 roku. Jak na ironię, jest to pierwszy longplay zespołu wydany po odejściu Petera Gabriela, z Collinsem w roli wokalisty, który mając za sobą współpracę z teatrami West Endu (mając 14 lat grał w sztuce *Oliver*), okazał się być nie tylko znakomitym piosenkarzem, ale i pełnym niepowtarzalnego humoru showmanem.

Po osiągnięciu jednego z największych artystycznych i handlowych sukcesów w historii muzyki rockowej dwupłytowym zestawem *The Lamb Lies Down On Broadway*, będącym rozdętym do granic wytrzymałości dziełem o operowej koncepcji, Gabriel ogłasza swoje odejście z Genesis. I choć stanowić to może kres działalności grupy, muzykom zespołu decyzja Gabriela jest wyjątkowo na rękę. Właściwie nigdy nie byli zadowoleni z tego, co on starał się osiągnąć i zazwyczaj osiągał w studiu i na koncertach. Bo nie był to prawdziwy Genesis, a raczej Peter Gabriel Show. Za wszelką cenę dążył do maksymalnego zorkiestrowania muzyki zespołu, a to nie wszystkim odpowiadało. Collins: *W tym czasie słuchałem wiele Mahavishnu Orchestra. To mnie naprawdę zainspirowało i starałem się iść w podobnym kierunku. Ale nasze występy stawały się bardziej teatrem niż koncertem rockowym, a ludzi bardziej obchodziło, co ma na sobie Gabriel niż to, jaką muzykę mamy im do zaoferowania. Marzyłem, aby się już z tego uwolnić i grać to, na co naprawdę mam ochotę. I wówczas utworzyłem Brand X.*

Zespół ten, z Percy Jonesem na bezprogowym basie, Robinem Lumleyem na instrumentach klawiszowych i gitarzystą Johnem Goodsallem, zadebiutował w październiku 1975 roku albumem *Unorthodox Behaviour*, z miejsca stając się jedną z największych sensacji muzycznych w Zjednoczonym Królestwie: *Chcieliśmy po prostu grać i dawać czadu* – wspomina Collins – *to było ekscytujące.*

Mimo rynkowych sukcesów, występy Brand X okazują się trudne do zrealizowania. Phil, podobnie jak inni muzycy tego zespołu, ma zobowiązania wobec macierzystej grupy. Ostatecznie udaje się zorganizować kilka występów w londyńskim klubie Ronnie Scotta, a jesienią 1976 roku, po wydaniu longplaya *Moroccan Roll* – dwie trasy koncertowe po Stanach Zjednoczonych, których fragmenty opublikowane zostają na płycie *Live Stock*. Wysoka sprzedaż dwóch następnych albumów *Masques* (z Chuckiem Bergi na bębnach) i *Product* ponownie pociąga za sobą amerykańskie tournée.

Ale tym razem są to już ostatnie występy w historii Brand X. Rosnąca z dnia na dzień popularność Genesis nie tylko uniemożliwia Collinsowi wyjazdy, ale także pracę w studiu: *W tym czasie zmuszeni byliśmy powołać dwa niezależne składy Brand X. Podczas rejestracji longplaya. Product „P" mieliśmy dwa tygodnie studia, dwóch techników i dwie obsady: John Goodsall, ja, Jon Giblin i Robin Lumley oraz Percy Jones, Peter Robinson, Mike Clark i John Goodsall. Pracowaliśmy na dwie zmiany. To było absolutne szaleństwo.*

Ten sam system zastosowany został przy rejestracji płyt *Do They Hurt* i *Is There Anything About?*, które jak się wkrótce okazało, zamknęły działalność tej jednej z niewielu liczących się brytyjskich instrumentalnych grup jazz-rocka.

Collins: *Utworzyłem Brand X, ponieważ czułem się zduszony w Genesis, bo chciałem grać więcej i zupełnie inaczej. Działalność w dwóch zespołach równocześnie była rzeczą wspaniałą, lecz ostatnio muzyka Brand X stawała się coraz bardziej sztywna, podczas gdy Genesis zaczął się rozluźniać. Nie było więc powodu, by nadal ciągnąć te obie rzeczy.* Zwłaszcza że równolegle Collins wyłonił się jako wykonawca solowy, pracujący na swój własny rachunek. Nagrał solowy album *Face Value*, z którego singel *In The Air Tonight* stał się gigantycznych rozmiarów światowym przebojem: *Moje piosenki są piosenkami bardzo osobistymi i wydaje mi się, że to co robię teraz jest właśnie tym, co chciałbym robić naprawdę. Własne tournée, własny album... tak, to prawdziwy ja. To co robię z Genesis jest ciekawym eksperymentem w sprawdzeniu naszych wspólnych sił, ale tak naprawdę najważniejszą rzeczą dla mnie jest moja własna kariera.*

Mimo że obecnie całkowicie pochłonięty jest działalnością solową, nie odrzuca wciąż napływających ofert uczestnictwa w sesjach nagraniowych dla innych wykonawców oraz prac produkcyjnych. Współpracował przy realizacji albumów Briana Eno *(Taking Tiger Mountain (By Strategy), Another Green World, Before And After Science)*, Roberta Planta *(Pictures At Eleven)*, Fridy *(Something's Going On)* i Johna Martyna. Skomponował tytułową melodię do filmu Taylora Hacklorda *Against All Odds*, pracując równocześnie w studiu przy nagraniu nowej płyty Erica Claptona. *Behind The Sun*. Wkrótce potem podjął się produkcji solowej płyty wokalisty Earth, Wind And Fire, Philipa Baileya, oraz wyjechał na miesięczne, własne tournée, będące promocją jego nowego albumu *No Jacket Required*. Oczywiście, ta niezliczona ilość dodatkowych zajęć Collinsa raz po raz wywołuje falę plotek o zbliżającym się z tego powodu rozpadzie Genesis. *To nam nie grozi* – zapewnia dziennikarza „Down Beat". – *Genesis istnieje i będzie istniał nadal. Jesteśmy ze sobą bardzo mocno związani i współpracuje nam się świetnie. Owszem, są tarcia, ale wychodzą one nam tylko na dobre, a teraz układa nam się lepiej niż kiedykolwiek. Aby utrzymać zespół przez tak długi okres, robimy inne rzeczy, dzięki czemu zachowujemy świeżość. A gdy się razem zbieramy, każdy z nas przynosi do studia swoje najlepsze pomysły.* Ale na efekty ponad rocznych wakacji Genesis przyjdzie nam jeszcze czekać co najmniej do jesieni, bowiem ostatnia wspólna sesja nagraniowa Collinsa, Banksa i Rutherforda odbyła się w połowie marca 1985. Do tego czasu Phil ma zamiar zrealizować kilka swoich kolejnych, szalonych pomysłów.

Bardzo bym chciał nagrać coś z Weather Report. Uwielbiam ich z okresu „Sweetnighter" i „Mysterious Traveller", kiedy to mieli bardziej przestrzenne brzmienie. Pragnąłbym także usiąść jako drugi perkusista w Earth, Wind And Fire. Ja i Freddie White – wydaje mi się, że to zabrzmiałoby wspaniale. I jeszcze jedno... Poważnie myślę o płycie z Tiną Turner, a także z...

Oprac. CZESŁAW WOJTKÓW

MISTRZ DWÓCH KLAWIATUR

JULIUSZ ZARĘBSKI 1854–1885

Muzyka polska drugiej połowy dziewiętnastego wieku nie cieszy się obecnie ani uznaniem, ani szczególnym zainteresowaniem. Genialne dzieła fortepianowe Fryderyka Chopina, wielkie opery narodowe Stanisława Moniuszki, wirtuozowskie sukcesy Henryka Wieniawskiego, wszystko to usunęło głęboko w cień twórczość całej następnej generacji kompozytorów. Nazwiska Władysława Żeleńskiego, Zygmunta Noskowskiego, Romana Statkowskiego znane są nie z estrad koncertowych, lecz tylko z kart podręczników historii muzyki. O wielu innych kompozytorach tego okresu nawet się już nie wspomina, mimo że nie brak wśród nich postaci naprawdę wybitnych, wyrastających wysoko ponad przeciętność, takich jak Juliusz Zarębski.

Kiedy przed stu laty, we wrześniu 1885 roku dotarła do Warszawy wiadomość o śmierci Juliusza Zarębskiego, autor okolicznościowego artykułu zamieszczonego w piśmie „Echo Muzyczne i Teatralne" napisał: *...wirtuoz niepospolity, kompozytor ku poważnym celom dążący – już nie żyje! Ten wirtuoz, który zdawał nam się powołany do podźwignięcia się na czoło wszystkich, padł... jak się zdaje własną zabity pracą...* I taka opinia utrzymuje się do dziś: wielki talent, niespełniony z powodu przedwczesnej śmierci. A przecież żył Zarębski dokładnie tyle samo lat co Franciszek Schubert. Zdążył skomponować kilkadziesiąt utworów fortepianowych na dwie i cztery ręce, a także *Kwintet fortepianowy*, uważany za najlepszy, najdoskonalszy polski utwór kameralny. Pobieżna nawet analiza jego dorobku wykazuje, iż są to dzieła znakomite, oryginalne, nie tylko wytrzymujące porównania z największymi osiągnięciami uznanych ówczesnych twórców, ale i często je wyprzedzające odkrywczością pomysłów, śmiałością koncepcji. A że pozostają ciągle właściwie zupełnie nieznane? O to można mieć pretensje do naszych edytorów i wykonawców.

Urodził się Juliusz Zarębski 28 lutego 1854 roku w Żytomierzu, w mieście, w którym dokładnie sześćdziesiąt lat później, w roku 1914 przyszedł na świat także inny znakomity muzyk – wielki współczesny pianista radziecki Światosław Richter. Na początku drugiej połowy ubiegłego wieku dawna stolica guberni wołyńskiej stawała się ważnym ośrodkiem kulturalnym. Zamieszkiwali tu wówczas pisarze Józef Ignacy Kraszewski, Zygmunt Kaczkowski, Apollo Korzeniowski, przyjeżdżali na występy znani artyści. Odbywały się też liczne koncerty amatorskie, a ich atrakcją były występy kilkunastoletniego Zarębskiego.

Po paru latach nauki muzyki pod kierunkiem matki i żytomierskich nauczycieli, w roku 1870 Juliusz Zarębski wyjechał na studia kompozytorskie i pianistyczne do Wiednia. Podczas dwuletnich zaledwie studiów zdobył wszystkie możliwe nagrody i zaszczytne wyróżnienia, po czym – jakby szukając potwierdzenia swych umiejętności – przystąpił dodatkowo do eksternistycznych egzaminów dyplomowych w konserwatorium w Petersburgu, gdzie uzyskał tytuł „wyzwolonego artysty". Ale i to nie zadowalało ambicji młodego muzyka. Postanowił zostać uczniem otoczonego sławą Franciszka Liszta. Zapewne można uznać za przejaw swoistej mody powszechne pielgrzymki do legendarnego mistrza i podawanie następnie w biografii artystycznej, że było się jego uczniem, chociaż najczęściej kontakty ograniczały się co najwyżej do kilku spotkań i bardzo ogólnych rad i wskazówek. W przypadku Zarębskiego sprawa jednak wyglądała zupełnie inaczej. Liszt, najwyraźniej zaintrygowany niezwykłym talentem adepta, wyraził zgodę na normalne, regularne lekcje. Systematyczna praca przez półtora roku przerodziła się w trwałą przyjaźń i życzliwość. W parę lat później Liszt, zaprzyjaźniony niegdyś z Chopinem, napisał do swego dawnego ucznia: *...cenię w tobie zarówno artystę, jak i człowieka. Oprócz tego posiadasz jeszcze jeden sympatyczny dla mnie przymiot: jesteś Polakiem.* Po tych wszechstronnych i dogłębnych studiach rozpoczął Zarębski działalność koncertową, odnosił sukcesy na estradach wielu miast europejskich od Konstantynopola po Londyn, a nowo komponowane utwory bez trudu znajdowały wydawców. Sukces wszakże największy, najbardziej spektakularny łączy się z powstaniem fortepianu o dwóch klawiaturach. Konstruktorem tego osobliwego instrumentu był Edward Mangeot. Klawiatury miały przeciwny układ kolejności klawiszy: jedna taki jak w zwykłym fortepianie, druga – z prawej strony dźwięki niskie, z lewej wysokie. Gra wymagała opanowania zupełnie innej techniki. Wynalazca pragnął pokazać swój instrument na wystawie światowej w Paryżu w roku 1878, szukał więc pianisty, który potrafiłby zademonstrować jego walory. Żaden ze znanych wirtuozów nie chciał podjąć się skomplikowanego zadania, jedynie Zarębski zdecydował się na eksperyment. Zaproponował przede wszystkim zmianę konstrukcyjną – zbliżenie klawiatur, tak by możliwe było równoczesne granie na obydwu jedną ręką. Następnie w ciągu dwóch miesięcy opracował nowy typ techniki i przygotował obszerny repertuar. Występował zyskując ogromny aplauz. Na jednym z koncertów obecnych było pięć tysięcy słuchaczy, a w czasopismach paryskich pojawiły się tytuły w rodzaju: *Chopin umarł – niech żyje Zarębski.* Zarębskiego podziwiano, ale prawie nikt nie poszedł w jego ślady.



W roku 1880 pianista został mianowany profesorem konserwatorium w Brukseli, równocześnie z powodu kłopotów zdrowotnych musiał niemal całkowicie zrezygnować z koncertów. Chorobą okazał się „katar płuc", czyli nieuleczalna w tamtych czasach gruźlica. Wakacje 1885 roku spędzał w rodzinnym Żytomierzu, czuł się lepiej, zamierzał nawet wystąpić z publicznym recitalem. Niestety los był nieubłagany. Na kilka dni przed rozpoczęciem nowego roku akademickiego do Konserwatorium Królewskiego w Brukseli nadeszła depesza: *Juliusz Zarębski umarł prawie nagle w niedzielę piętnastego września.*

Tak zakończyło się krótkie, ale intensywne i owocne życie pianisty, którego uznać należy za jedną z najciekawszych indywidualności twórczych w dziejach naszej muzyki. Artysty godnego miejsca w panteonie najwybitniejszych polskich kompozytorów.

JANUSZ MECHANISZ

Przyjechał jako „smutny poeta", piewca miłości i osamotnienia oraz autor hitu *Dance Me To The End Of Love*, wyjechał jako cyniczny kaznodzieja, starszy pan, który z pozycji swego doświadczenia być może zbyt wiele chciał powiedzieć między wierszami biblii swojego życia: piosenek – wierszy. Prostych, czasem zbyt prostych utworów oprawionych muzyką spokrewnioną z country and western, a które tak wiele emocji wywołują w słuchaczach.

Moje piosenki nie mają flagi, moje piosenki nie mają transparentu. Śpiewam dla ludzi dobrej woli. Wszędzie.

Ta deklaracja Leonarda Cohena brzmi nieco przewrotnie, kiedy choć trochę zna się jego poezję, a choćby i tylko jego piosenki, bo przecież nie są to teksty o niczym.

Jest w nich zawarta filozofia życia poety, silnie osadzona w realiach jego osobistych doświadczeń i bagażu tradycji wyniesionej ze środowiska żydowskiej społeczności Montrealu, w którym się wychowywał. Do dziś pobrzmiewają w nich echa atmosfery zwariowanych lat sześćdziesiątych, kiedy to młodzieży wydawało się, że świat można zmienić, naprawić kochając się i śpiewając.

Dziś, z perspektywy lat, pięćdziesięcioletni poeta inaczej ocenia tamte czasy: *Ruch hippiesów zawierał pewne elementy optymizmu, ale też było w nim wiele złego, jak narkotyki, pewien bezład, i choć miał ten ruch znaczny wpływ na sztukę, także i moją, okazał się ruchem słabym, zbyt miękkim i nie dokonał tych wielkich rzeczy, których mogliby dokonać więksi niż ja optymiści.*

Ale przecież bardziej niż poetą walczącym jest Cohen poetą tych wszystkich samotnych ludzi zagubionych w beznamiętnym krajobrazie miast. Jest poetą chorej duszy, chirurgiem bezbłędnie trafiającym do najbardziej bolesnych zakamarków ludzkich tajemnic. Jego bohaterowie to ci, którzy nie umieją znaleźć sobie miejsca w dzisiejszym świecie, w którym tak bardzo wstydzimy się ujawniania własnych uczuć i namiętności.

Leonard Cohen stanął na scenie przed publicznością rockową mając 33 lata. Wprawdzie jeszcze będąc studentem występował jako gitarzysta i wokalista folkowej grupy Buckskin Boys, ale to był tylko epizod. Rzadko zdarza się w świecie showbiznesu, że artysta najpierw zdobywa uznanie jako poeta i powieściopisarz, potem dopiero jako piosenkarz. W przypadku Cohena zadecydował chyba klimat wspomnianych już lat sześćdziesiątych. Wielu poetów wówczas zwracało się ku muzyce folk, tak jak wielu muzyków folkowych przechodziło na stronę rocka.

Tak więc Cohen któregoś dnia wetknął w kieszeń plik swoich wierszy i pojechał do



Zdjęcia: ANDRZEJ KIEŁBOWICZ

CO

Nashville. Tam Judy Collins zainteresowała się jego piosenkami i w jej wykonaniu publiczność usłyszała po raz pierwszy nieśmiertelną *Suzanne*. Ona też pierwsza nagrała te piosenkę na płycie *In My Life* wydanej w 1966 r.

Sam Leonard Cohen, świadom niedoskonałości swego głosu, pełen kompleksów i obaw, długo jeszcze nie pojawiał się na estradzie. W końcu jednak stał się człowiekiem sceny. Być może zadecydował o tym słynny koncert Judy Collins latem 1967 r. Występowała wówczas w nowojorskim Central Park i ujrzawszy Cohena, wciągnęła go na scenę. Ku swemu najwyższemu zdumieniu został bardzo ciepło przyjęty przez tłumnie zgromadzoną tam publiczność, stroiną w koraliki i kwiaty.

Kilka miesięcy później, w styczniu 1968, ukazał się jego pierwszy autorski longplay *Songs Of Leonard Cohen*. Jego kameralny sposób śpiewania być może w innym przypadku zniechęciłby słuchaczy. W zestawieniu jednak z bardzo osobistą, silnie emocjonalną poezją wydawał się najzupełniej odpowiedni. Słuchając tej płyty można było ulec złudzeniu, że Cohen siedzi w fotelu obok, w tym samym pokoju i gra. Mówiono później o tej płycie, że jest to łagodne antidotum na samotność.

Do dziś piosenki z tej pierwszej płyty cieszą się największym powodzeniem – wspomniana już *Suzanne, Sisters Of Mercy, Marianne, Hey, That's No Way To Say Goodbye*, itd.

Następny album *Songs From A Room*, wydany w kwietniu 1969 r., przyniósł między innymi takie utwory jak *Bird On The Wire, The Partisan, Seems So Long Ago, You Know Who I Am, Tonight Will Be Fine*...

Kolejne płyty Cohena cieszyły się mniej powszechnym uznaniem, choć stale jego twórczość pilnie śledził dość specyficzny krąg miłośników tego rodzaju muzyki i tego poety.

Po okresie pewnego wyciszenia dopiero wydana w ubiegłym roku płyta *Various Positions* stała się przyczyną triumfalnego powrotu *smutnego poety*, jak go określiła dziennikarka „Sterna". Konsekwencją tego sukcesu była między innymi wielka, międzykontynentalna trasa koncertowa, której szlak przebiegał w marcu także i przez Polskę.

Trudno komentować własną pracę. Zawsze staram się mówić jak najszerzej o tym, jak widzę świat. Może to dobrze, a może źle, nie wiem...

Nigdy nie starałem się stworzyć jakiegoś „swojego oblicza". Starałem się podążać za moimi piosenkami, gdziekolwiek mnie prowadziły. Najważniejszą rzeczą jest stale pracować, mieć odwagę pracować nawet jeśli się wie, że nie będzie się ani tym największym, ani tym najgorszym. Odwaga do pracy jest ważna dla pisarza. Jestem szczęśliwy, że mam jakąkolwiek pracę. Kiedy chcę odpocząć – pracuję. Praca jest moim odpoczynkiem. Bezrobocie jest jedną z najgorszych rzeczy, jakie znam. To prawdziwy problem naszych czasów.

Oczywiście, że jestem zmęczony w czasie takiego tournée jak to, ale przyjęcie publiczności ożywia mnie, dzięki niej zapominam o zmęczeniu.

Czy teraz akurat jestem u szczytu kariery? Tak, czuję pewne nasilenie popularności, ale nie można o tym mówić głośno, bo diabeł słucha takich rzeczy. Moja matka nigdy nie mówiła dobrego słowa o swoich dzieciach z obawy przed „Złym Okiem". Kiedy mówisz o czymś, co jest bardzo ważne dla ciebie kusisz „Złe Oko". Dlatego uważam się za szczęśliwca mogąc żyć ze śpiewania i mogąc robić to, co robić chcę, ale nie chcę o tym mówić za wiele, bo diabeł nie śpi.

Nie myślę o sobie zbyt często. Im jestem starszy, tym mniej myślę o sobie. Teraz jestem piosenkarzem, bo jestem w trasie i to jest mój obowiązek. Kiedy skończy się trasa, będę pisarzem i tak dalej...

Gdybym nie był poetą, chciałbym być atletą. Tak, atletą, bo lubię doprowadzać rzeczy do ekstremów, lubię widzieć koniec rzeczy. Koniec mojej kariery? To będzie śmierć.

Oczywiście, każdy człowiek obawia się śmierci, jak także. Każdego dnia boję się paru rzeczy. Kiedy ma się dzieci, nigdy życie nie jest wolne od niepokojów.

Czy poezja może coś zmienić? Nie wiem nawet, czy poezja może zmienić mnie samego. Nie uważam, bym spełniał jakąś misję poprzez to co robię, ani nie mam świadomości swego miejsca w świecie. Co dzień staram się jedynie pozbierać się na tyle, by móc śpiewać wieczorem.

Nie wiem, co robiłem, kiedy niewiele było o mnie słychać. Czy to prawda, że studiowałem Zen? Mam starego, dobrego przyjaciela Japończyka. On ma 77 lat i mam nadzieję, że będzie długo żył. On uczył mnie, jak pić koniak.

Nie analizuję tego jak zmienia się moja muzyka, nie staram się. Każdy tekst sugeruje, jakiej instrumentacji powinienem użyć. Każda piosenka wymaga innych środków.

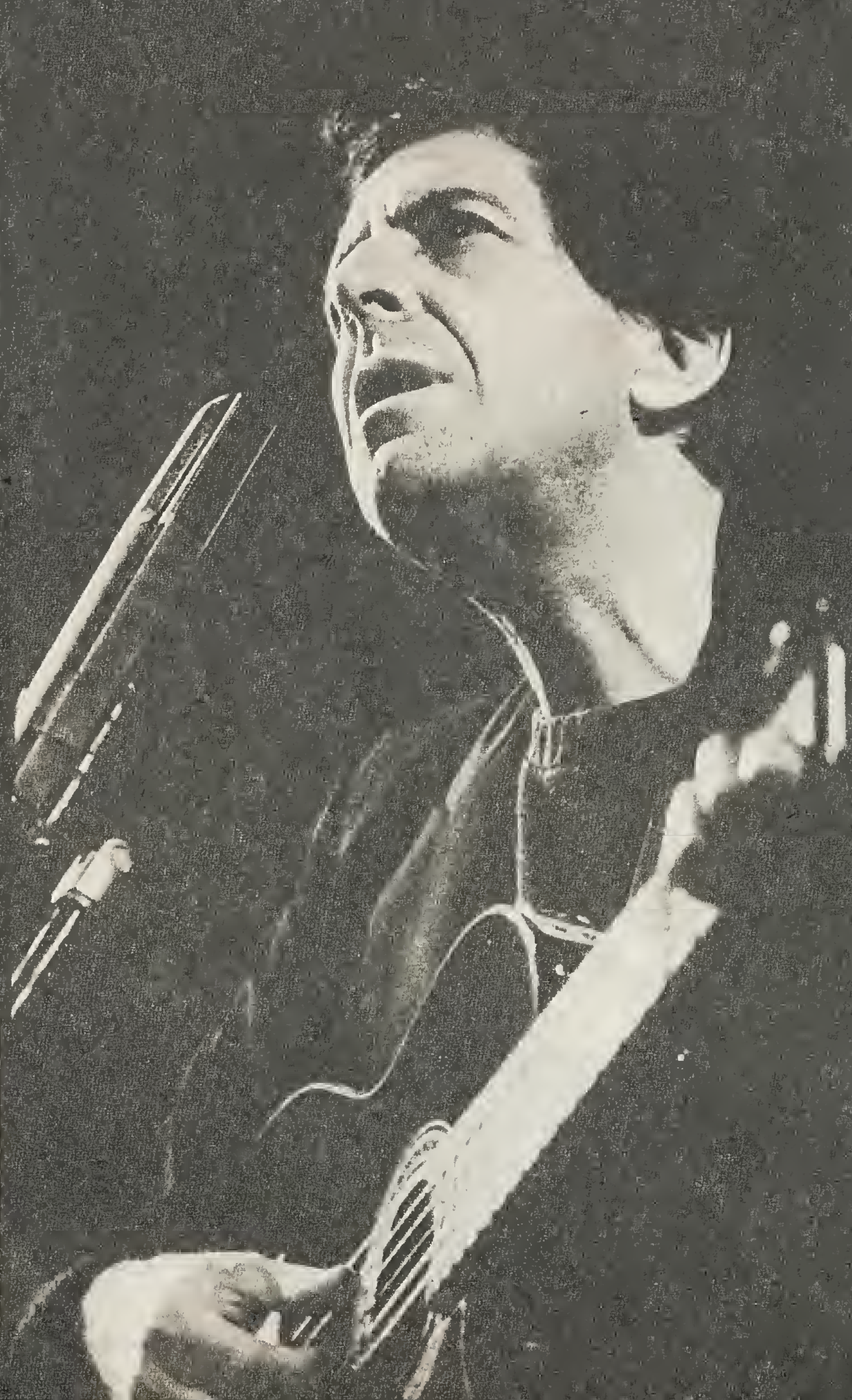
Gdybym wiedział, gdzie rodzą się piosenki, chodziłbym tam częściej. Napisanie każdego utworu zabiera mi dużo czasu. Długo pracuję nad każdym z nich i wiele czasu poświęcam na przygotowanie płyty. Jak tylko napiszę piosenkę i opracuję płytę, natychmiast idę z nią do publiczności. Pisze mi się mozolnie. To jedyna przyczyna długich przerw pomiędzy kolejnymi płytami...

Zamieszkałem w Grecji, bo nigdzie nie było mi dość ciepło. Tak, to prawda, że nie było tam elektryczności ani bieżącej wody. To była konieczność ekonomiczna. Gdybym nie osiedlił się na tej małej wyspie, gdzie mogłem żyć za bardzo skromne pieniądze, musiałbym na przykład wykładać na jakimś uniwersytecie, a nie znajdowałem nic, czego mógłbym nauczać...

Nie jestem pierwszym mężczyzną, który mówił o kobietach w swoich piosenkach. Jestem całkowicie zafascynowany, całkowicie zahipnotyzowany i kompletnie zdruzgotany przez kobiety... Hm, kobiety czy erotyzm? To się zmienia z piosenki na piosenkę. Czasem chcesz się zapomnieć, czasem chcesz się zapamiętać w miłości...

Takim Leonard Cohen dał się poznać w Polsce. Osobowość pełna sprzeczności, autor wierszy o wielkim ładunku emocji zaprawionych szczyptą ironii. Rozczytany w Biblii judaista, obawiający się „Złego Oka" i egzaltowany hedonista lubujący się w kobietach i czerwonym winie. Pełen ciepła i życzliwości filozof rozumiejący niepokoje i rozterki bezimiennych ludzi tonących ze swą samotnością w obskurnym krajobrazie wielkomiejskich hoteli i tanich barów i błyskotliwy rozmówca zręcznie puentujący każdą wypowiedź. Wędrowny bard w świecie hałasu żyjący z dnia na dzień, bez planu, oddając się całkowicie nastrojowi chwili i niewolnik swojego menadżera, który z bezwzględnością kaprala wymusza na artyście sztywny reżim pracy i wypoczynku podczas morderczego tournée liczącego blisko sto koncertów dzień w dzień. Skromny poeta po kupiecku komplementujący swoją publiczność, która płaci i ma dostać towar wart jego ceny, i sceptyk popisujący się erudycją i często złośliwym dowcipem wobec zebranych na konferencji dziennikarzy. Przewrotny egalitarysta, który zaprasza wszystkich tych, którzy nie dostali się na jego koncerty na darmowy koncert w parku jakimś – kiedyś, nigdy...

ANNA KULICKA



HEN

ŹRÓDŁA





IGGY POP

LOU REED

NOWEJ FALI





Akt 1: Książęta i żebracy

Po inwazji brytyjskich wykonawców w latach 1964–65 – którą ktoś żartobliwie określił mianem wyrafinowanej zemsty za Rewolucję Amerykańską 1776 roku – w USA zdano sobie sprawę, iż rock nie jest chwilową fanaberią młodzieżową, zjawiskiem, jakie bez szczególnego zachodu można zneutralizować bądź przez bezbolesne wtopienie go w System (Elvis Presley), bądź przez odwołanie się do prawa (Chuck Berry, disc-jockey Alan Freed), bądź tylko przez bierne oczekiwanie na wyroki opatrzności (Buddy Holly, Eddie Cochran). Co więcej, muzyka ta okazała się nadzwyczaj dochodowa, a tego argumentu nie były w stanie przebić wszelkiego autoramentu racje obyczajowe, moralne, religijne czy polityczne.

Wielkie gwiazdy amerykańskiego rocka – Bob Dylan, The Byrds, Jefferson Airplane, The Doors lub Mothers Of Invention Franka Zappy – siłą rzeczy znalazły się na granicy oddzielającej rajski świat oficjalnie aprobowanego show-businessu od młodzieżowej subkultury, karmiącej się znacznie mniej zabawną i różową rzeczywistością lat sześćdziesiątych. Po obu stronach owej granicy ekstremalnymi przypadkami byli odpowiednio: opracowane w najdrobniejszych szczegółach przez sztab koncernu RCA w 1966 superkomercyjne przedsięwzięcie pod kryptonimem The Monkees oraz mnożące się już od 1964 roku zespoły, które narodziły się – dosłownie i w przenośni – w garażach, by wspomnieć tu tylko o Standells, Shadows Of Knight, Swinging Medallions, Barbarians, Castaways, Count Five; Leaves (nagrali jedną z najwcześniejszych wersji *Hey, Joe)* czy wreszcie o wybijającym się w tym „gatunku" – nazwanym z racji dosyć ograniczonych możliwości muzycznych jego reprezentantów punk-rockiem – The Seeds.

W czasach swej świetności The Monkees dorównali w USA pod względem popularności (mierzonej ilością sprzedanych płyt) Beatlesom; „garażowe" grupy mogły liczyć co najwyżej na trwające mgnienie oka chwile chwały, gdyż niekiedy udawało się im wprowadzić na wcale wysokie miejsca list przebojów pojedyncze utwory, na przykład *Psychotic Reaction* (Count Five) *96 Tears* (Question Mark And The Mysterians), *Wooly Bully* (San The Sham And The Pharoahs) lub *Pushin Too Hard* (The Seeds). W gruncie rzeczy członkowie firmowanego przez RCA kwartetu byli równie marnymi muzykami jak ich koledzy z samorzutnie zawiązujących się amatorskich zespołów, lecz o ile nad powstawaniem nagrań tych pierwszych czuwali doborowi muzycy i aranżerzy (nie wspominając już o „image'u" tworzonym przez regularne telewizyjne programy), drudzy musieli polegać na sobie i na przypadkowych producentach.

Paradoksalnie, obu stronom przyświecał ten sam cel: stworzenie nowoczesnej muzyki rozrywkowej. Odmienne wszakże były motywacje. The Monkees mieli się stać nie pozbawioną prestiżowych akcentów odpowiedzią na sukces The Beatles i innych angielskich zespołów w USA i, naturalnie, źródłem niebotycznych zysków. W szerszym jednak planie byli w prostej linii spadkobiercami rozmaitych sympatycznych Darinów, Vintonów, Avalonów czy Boonów, wylansowanych przed laty, by zagłuszyć autentyczny, niesforny rock'n'roll. Tym razem chodziło o odwrócenie uwagi od zdobywających coraz większą popularność wykonawców zaangażowanych w sprawy społeczne i polityczne, współtworzących kontrkulturę hippiesowską. W przeciwieństwie do nich, grupy zwane punk-rockowymi były celebracją odradzającego się w Ameryce za sprawą Brytyjczyków rock'n'rolla – cechowała ich (z nielicznymi wyjątkami) nieporadność, ale zwiastowali powstanie własnej, prężnej sceny muzyczej.

Akt 2: Zmierzch bogów

Duet Simon And Garfunkel stanowi kliniczny przypadek sprzeczności tkwiącej w amerykańskiej muzyce rockowej schyłku lat sześćdziesiątych. Dobre teksty – *Mrs. Robinson, America* czy *The Boxer* – przywołujące na myśl ponure pejzaże Nowego Jorku, uchwycone w filmie *Nocny kowboj* Johna Schlesingera, aż proszą się o muzykę mroczną, agresywną, drapieżną. Tymczasem zamiast niej słyszymy melodyjne piosenki śpiewane słodkimi głosami przy skompaniamencie gitar akustycznych, osadzone po części w tradycji balladowej (tzw. folkowej), a po części – w komercyjnej produkcji estradowej. Jednym słowem – nowi Everly Brothers, ale już po kursach u Allena Ginsberga.

W 1969 roku festiwal Woodstock przyniósł ostateczny triumf frakcji folk-rockowej, a przy lamentach Joan Baez i kojącej elegancji „supergrupy" Crosby, Stills, Nash And Young skrzecząca i wyjąca gitara Hendrixa wydawała się co najmniej nietaktem. Ostatnim z wielkich, który pozostał niewzruszony wobec powszechnej tendencji do łagodzenia ekspresji był zespół The Doors z Los Angeles – projekcja lęków i koszmarów dręczących Jima Morrisona i obsesyjne wadzenie się celuloidowymi ideałami Amerykańskiego Snu. Przy *Volunteers* Jefferson Airplane, czy *Déjà Vu* CSN & Y, *Morrison Hotel* (1970) – owa na pół cyniczna, na pół ironiczna panorama bezkresnych Stanów Zjednoczonych – wyróżniała się siłą wyrazu i dynamicznością. I nic też dziwnego, że pamięć o tym zespole wciąż jest żywa, a muzyczny dorobek wytrzymał próbę czasu – okazał się na tyle atrakcyjny, iż zwrócili się doń tak znaczący wykonawcy debiutujący w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, jak The Stranglers i Joy Division.

Najjaśniejszymi momentami w twórczości duetu Simon And Garfunkel pozostają piosenki-obrazki zainspirowane Nowym Jorkiem – refleksje nad nie zawsze łatwym życiem w wielkiej metropolii. Są to jednak zwykłe obserwacje bystrego, trochę zbuntowanego absolwenta college'u, którego bulwersuje hipokryzja klasy średniej (z jakiej się zresztą sam wywodzi), oburza nędza i degradacja społeczna mieszkańców podłych dzielnic. Nie kryje on swoich poglądów, lecz mówi o nich w sposób stonowany, akceptowany w jego sferze.

Przeciwieństwem Simon And Garfunkel był natomiast inny wykonawca nowojorski – grupa Velvet Underground. Jej utwory bez eufemizmów opowiadały o najciemniejszych stronach życia ulicznego: agresji, brutalności, narkomanii, deprawacji.. Velvet Underground – nazwany przez krytyka „Village Voice" *efektem sekretnego małżeństwa Boba Dylana i Markiza de Sade* – nie pasował do epoki, w której demonizowano lub idealizowano wszystkie zjawiska: egzaltacji przeciwstawiał realizm, barwnym eskapistycznym wizjom – ponure obrazy utrzymane w szarej tonacji. Stosowna do tekstów muzyka sprawiała wrażenie nagranej gdzieś w przejściu podziemnym czy na przystanku metra.

W 1976 roku Lou Reed oświadczył z właściwą sobie nonszalancją, lecz nie bez pewnej racji: *To ja wypracowałem ten cały negatywny punk z Andy Warholem i Undergroundem*... Zamiłowanie do makabry nie opuściło innego członka zespołu z powodzeniem kontynuującego karierę solową – Johna Cale'a. Dla przykładu, podczas koncertu w londyńskim „Greyhound" uciął on łeb kurczęciu i cisnął nim w publiczność, wykonując *Heartbreak Hotel*. Jak powiedział, uczynił to w hołdzie pułkownikowi Saundersowi (postać reklamująca w telewizji pieczone kurczęta firmy Kentucky Fried Chicken).

Simon And Garfunkel są dziś reliktem minionej epoki; Velvet Underground, który nawiązał stylistycznie do muzyki „garażowych" formacji lat sześćdziesiątych i wzbogacił ją o rockowy tekst, otworzył furtkę wiodącą do lat siedemdziesiątych.

Akt 3: Upiory z Motor City

Rockiem rządzi pewna szczególna prawidłowość: jeśli obok głównego, „oficjalnego" nurtu pojawia się nurt alternatywny, a jego przedstawiciele bez trudu sprzedają swoje płyty w ilości większej niż 100 tysięcy egzemplarzy (co nawet na tak ogromnym rynku jak amerykański jest już cyfrą znaczącą), stanowi to symptom nadchodzącego kryzysu. Nowojorski Velvet Underground był w latach 1967–69 – latach zdominowanych przez wykonawców z Zachodniego Wybrzeża – przypadkiem odosobnionym i niemile widzianym – garbatym pośród gladiatorów. Lecz kiedy nagle w jednym miejscu, w jednym czasie pojawia się kilka grup grających diametralnie inną muzykę od owej „oficjalnej" i ich koncerty przyciągały wielotysięczną publiczność, fakt ten staje się godny bacznej uwagi.

Klaskanie akustycznych gitar, rozbudowane suity, ciągnące się w nieskończoność pseudo-jazzowe improwizacje rozmyły treść rockowego przekazu. Dbałość o formę i popisy instrumentalne wzięły górę nad emocjami i spontanicznością. Pod względem żywiołowości brytyjskie zespoły The Who i Ten Years After przebiły w Woodstock wszystko, co Amerykanie mieli do zaoferowania; gdyby jeszcze tam na scenie pojawił się Led Zeppelin, klęska byłaby druzgocąca.

Na bunt nie trzeba było długo czekać. W 1969 roku nową stolicą rock'n'rolla stało się Detroit. Koncertowym albumem *Kick Out The Jams* zadebiutował kwintet MC5. W rzeczy samej była to jedna z najbardziej agresywnych politycznie i muzycznie pozycji w dyskografii amerykań-


QUESTION MARK AND THE MYSTERIANS

skiego rocka – surowy, wulgarny heavy metal, równie brutalny jak życie w wielkim zdehumanizowanym ośrodku przemysłowym. Gwałtowna reakcja publiczności zarejestrowana na płycie świadczy dobitniej niż wszystkie recenzje, że MC5 utrafili idealnie w zapotrzebowanie i nastroje młodzieży.

O ile MC5 domagali się gromko powrotu do idei przyświecających twórcom Konstytucji 1776 roku, Iggy Pop i grupa The Stooges optowali za anarchią. Każdy ich koncert zamieniał się w przerażający spektakl, jakiego Ameryka dotąd nie widziała. Wokalista, któremu przypisuje się autorstwo parafrazy hippiesowskiego hasła „love and peace" – „hate and war", okaleczał się na scenie, pluł na widownię, a wszystko to w rytm ogłuszającego, prymitywnego rock'n'rolla. Iggy Pop – bez wątpienia duchowy ojciec Sex Pistols – zasługuje, by dzielić z Lou Reedem przydomek „ojca chrzestnego punk-rocka". Trzy płyty zespołu, *The Stooges* (producent – John Cale z Velvet Underground), *Fun House* i *Raw Power* (producent – David Bowie) należą dziś do klasyki gatunku.

Drugim notorycznym showmanem był Ted Nugent z Amboy Dukes. W 1968 roku ich album *Journey To The Center Of Your Mind* – nieprawdopodobne połączenie psychodelicznych treści i punkrockowej (naturalnie, w „garażowym" tego słowa znaczeniu) muzyki – nieoczekiwanie zawędrował aż na szczyt amerykańskiej listy bestsellerów. Od 1976 roku Nugent występuje już pod własnym nazwiskiem – uważany jest za jednego z wiodących przedstawicieli nurtu heavy metal w swoim kraju.

Spośród innych wykonawców z Detroit warto wymienić zapomnianą już grupę SRC, Mitcha Rydera i Detroit Wheels oraz Boba Segera, dziś stojącego na czele jednej z najpopularniejszych na amerykańskim rynku formacji – Silver Bullet Band. Największy sukces w owych pionierskich czasach odniósł jednak zespół Grand Funk Railroad (w 1970 roku nazwę skrócono do Grand Funk) z położonego niedaleko od Detroit Flint, reprezentujący heavy metal w najbardziej siermiężnej postaci. Brak szczególnej pomysłowości i inteligencji rekompensowali jednak decybelami i już debiutancki album *On Time* (1970) uzyskał status platynowej płyty (milion sprzedanych egzemplarzy), pozostałych zaś dziesięć wydanych do 1976 roku – złotej.



Rodzaj muzyki z Detroit determinowała specyfika samego miasta – siedziby wielkich koncernów samochodowych z Fordem na na czele, dokąd w nadziei na otrzymanie pracy od wczesnych lat dwudziestych ściągała biedota z całych Stanów Zjednoczonych. Pominąwszy ogólną sytuację na scenie rockowej, nie jest przypadkiem, że eksplozja heavy metal przypadła właśnie na ten okres. Rozpoczynający się wówczas kryzys paliwowy postawił pod znakiem zapytania przyszłość olbrzymiej liczby robotników zatrudnionych w tym najpewniejszym, jak by się zdawało, najbardziej amerykańskim przemyśle. Tam też właśnie prędzej niż gdzie indziej pojawiły się pierwsze oznaki załamywania się koniunktury. Detroit żyło własnym życiem, obojętnym na hipiesowskie (mieszczańskie) mrzonki i marzenia o utopii: nerwowa atmosfera, niepewność jutra i frustracja znajdująca ujście w agresji przeniknęły do muzyki „garażowych" zespołów i dały jej nową siłę i tożsamość, nieskrępowaną przynależnością do jakichkolwiek ruchów, orientacji czy mód.

W kontekście Detroit po raz pierwszy użyto terminu heavy metal, mając na myśli ciężkie, metaliczne brzmienie gitar, tworzących tło dla tekstów wykrzykiwanych przez wokalistów – w odróżnieniu od hard-rocka, który wymagał znacznie większych umiejętności i w którym obowiązywały pewne reguły stylistyczne.


NEW YORK DOLLS

Akt 4: Laleczki i poezja

Ted Nugent ostateczny sukces zawdzięcza wytrwałości i niezmordowanemu doskonaleniu stylu gitarowego, Bob Seger – inwencji w stworzeniu własnej, oryginalnej formuły rock'n'rolla, Iggy Pop – legendzie i w dużej mierze pomocy Davida Bowiego, Grand Funk – przede wszystkim pomysłowości i obrotności menadżera Terryego Knighta. Inni mieli mniej szczęścia, choć można też wspomnieć o kilku wcale interesujących przedsięwzięciach – grupie The New Order sformowanej w połowie lat siedemdziesiątych przez Rona Ashetona, gitarzystę z The Stooges i perkusistę MC5 Dennisa Thompsona, a zwłaszcza pierwszorzędną lecz niedocenioną formację heavy metal – Destroy All Monstrers, założoną przez tegoż Ashetona i innego członka MC5, Michaela Davida oraz wokalistę zwanego Niagara.

Ale rock z Detroit przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w istocie rzeczy podobny był błyskowi flesza – oślepiającemu, lecz krótkotrwałemu. Nikt wówczas nie podejrzewał, że odegra on decydującą rolę w krystalizowaniu się Nowej Fali – to samo dotyczyło zresztą Velvet Underground. Nie należy tego rozumieć, iż wykonawcy ci wyprzedzili swój czas – po prostu uważano ich słusznie za margines. Odmieńców działających w cieniu wielkiej, ogólnoamerykańskiej sceny, na której panowanie odzyskiwała – jeśli nie liczyć uznanych sław brytyjskich – muzyka określana skrótem MOR (Middle Of The Road – Środek drogi).

I może właśnie za sprawą nieubłaganie komercjalizującego się w USA rocka – o ile w ogóle na miejscu jest użycie słowa „rock" – na początku lat siedemdziesiątych dało się zauważyć pewne ożywienie w klubach nowojorskich. Jeszcze nie w tych wiodących i modnych tylko w małych i raczej peryferyjnych – ale ważne było, że właśnie w Nowym Jorku, bowiem jeśli jakiś gatunek czy orientacja pragnie objąć zasięgiem cały kraj, musi narodzić się w jednym z dwóch głównych ośrodków kulturalnych – tu lub na Zachodnim Wybrzeżu, w kompleksie San Francisco-Los Angeles.

Wyjątkiem wśród owych klubów był sławny „Max's Kansas City", niegdyś miejsce schadzek kliki Andy'ego Warhola i główna kwatera Velvet Underground. Bywali tam wtedy goście tej rangi co Truman Capote, William Burroughs czy Mick Jagger – ale choć czasy się zmieniły, lokal ten pozostał wierny rock'n'rollowej tradycji. Tam i w „Coventry", „Kenny's Castaways" i „Mercers Art Center" znalazły schronienie i publiczność takie zespoły, jak znany już dosyć szeroko Blue Oyster Cult, uważany za pierwszego amerykańskiego wykonawcę heavy metal z prawdziwego zdarzenia; Kiss wyróżniający się spośród innych profesjonalnością i odrażającym makijażem, pokrywającym twarze muzyków; Queen Elizabeth, warsztatowo niezbyt kompetentny, ale nadrabiający ów brak fascynującą perwersyjną teatralnością z wokalistą-tranwestytą Waynem County w roli głównej (obecnie, po operacyjnej zmianie płci nazywa się on, a raczej ona, Jayne County). Można jeszcze tu wspomnieć o beatlesowskim New York Central, którego pierwszym producentem był John Lennon, nawiązującym do psychodelii Harlots Of 42nd Street oraz Teenage Lust, Dynomiters i Luger.

Wkrótce „nowe podziemie" stało się na tyle widoczne i przyciągające tłumy, że po raz któryś z kolei dyktatorzy showbusinessu zorientowali się, iż rock'n'roll nie zamierza umrzeć. Starym zwyczajem postanowili zdyskontować jego popularność i wylansować własną gwiazdę. Tym razem mieli wszakże szczęśliwszą rękę niż do The Monkees: znaleźli autentyczny talent – Bruce'a Springsteena. Wściekła kampania promocyjna omal nie zniszczyła jego kariery tuż po debiucie, sprostał on jednak oczekiwaniom, okazując się artystą i indywidualnością wielkiego kalibru.

W styczniu 1973 roku Springsteen wydał swój pierwszy, „dylanowski" album *Greetings From Asbury Park, N.J.*; innym wydarzeniem sezonu, nie witanym co prawda fanfarami, lecz istotnym z historycznego punktu widzenia, były pierwsze publiczne występy New York Dolls i Patti Smith w „Mercers Art Center".

NOWEJ FALI

Wszedłszy w klubowy krąg, New York Dolls natychmiast uznani zostali za czołowego wykonawcę – największego rywala Blue Oyster Cult – grając ekscytujący rock'n'roll w swojej archetypowej, krystalicznie czystej postaci. Bodaj jako pierwsi nawiązali udatnie do muzyki Velvet Underground, ale także i do wczesnych Rolling Stones, gdy ci zafascynowani byli murzyńskimi rockmenami, zwłaszcza Bo Diddleyem. Znamienne, iż na pierwszym albumie *(New York Dolls,* 1973) jedyną nieoryginalną kompozycją jest właśnie utwór Diddleya *Pills.* Zespół sięgnął więc – w przeciwieństwie do swych podziemnych pobratymców – dalej w przeszłość i na niej zbudował wyróżniającą się tożsamość stylistyczną. Z kolei sposób śpiewania Davida Johansena, urągający wszelkim zasadom wokalistyki rockowej, zapowiadał przemiany, mające niebawem dokonać się w całym gatunku – trzy lata później zaadoptował go i doprowadził do perfekcji Johnny Rotten z Sex Pistols.

Pod względem prezencji scenicznej Dolls należeli jednak do tamtych czasów, roztaczając aurę dekadencji i dwuznaczności seksualnej, stosując wulgarne makijaże i nosząc wyzywającą garderobę ulicznych dziwek. Była to, naturalnie, moda zainicjowana przez Brytyjczyków – Rolling Stones, Roxy Music, Marca Bolana i Davida Bowiego – lecz w amerykańskim stylu doprowadzona została do szczytu złego smaku.

Blue Oyster Cult wypłynął – jak należało się spodziewać – na powierzchnię, Kiss rozpoczynał jedną z najbardziej niezrozumiałych i tandetnych karier w historii rocka, ale podobny los nie miał się stać udziałem New York Dolls. Znienawidzeni przez środki masowego przekazu i producentów płytowych, po opublikowaniu albumu *Too Much Too Soon* (1974) rozpadli się. Odeszli gitarzysta Johnny Thunders i perkusista Jerry Nolan. Uzupełnienie składu, zmiana image'u i próba podłączenia się pod Nową Falę nie zdały się na nic – w 1975 roku zespół został definitywnie rozwiązany. Warto dodać, iż w ostatniej fazie jego działalności obowiązki menażera pełnił Malcolm McLaren, późniejszy opiekun Sex Pistols.

Byli członkowie New York Dolls, Johansen i Sylvain Sylvain występują i nagrywają po dziś dzień, lecz – jak się zdaje – jedynie Johnny Thunders z różnymi edycjami grupy Heartbreakers cieszy się kultowym poparciem, głównie w Anglii, czego dowiodły nadkomplety na ubiegłorocznych koncertach w londyńskim klubie „Marquee".

Drugi debiutant z „Mercers Art Center", Patti Smith, zdecydowała się wystąpić na scenie za namową Allena Laniera z Blue Oyster Cult i początkowo owe „koncerty" były w rzeczywistości wieczorami autorskimi, na których czytała ona własne utwory poetyckie przy akompaniamencie gitary elektrycznej Lenny'ego Kaya... W 1974 roku zdecydowała się jednak na sformowanie stałego zespołu rockowego.

Wraz z powstaniem Patti Smith Group i pierwszymi występami Television i Ramones w tymże 1974 roku – wkrótce mieli do nich dołączyć Blondie, Talking Heads, Richard Hell And The Void-Oids – narodził się Nowy Rock w USA i jemu poświęcony będzie następny artykuł.

JERZY A. RZEWUSKI

VERLAINE Z NOWEGO JORKU

W 1973 roku w „Mercer's Art Center" zadebiutowała Patti Smith, niecały rok później, w „Townhouse Theater", formacja Television założona przez zaprzyjaźnionego z nią Toma Verlaine'a. Verlaine (właściwe nazwisko – Miller) przybył do Nowego Jorku z Delaware pod koniec lat sześćdziesiątych i początkowo grał na saksofonie we free-jazzowym zespole, wkrótce jednak porzucił ten instrument na rzecz gitary i związał się ze środowiskiem wyznawców rock'n'rolla, gdzie prym wiedli wspomniana już Smith, Allen Lanier z Blue Oyster Cult i Todd Rundgren. Wraz z kolegami szkolnymi – basistą Richardem Myersem, znanym później jako Richard Hell, i perkusistą Billym Ficca – stworzył w 1971 roku grupę Neon Boys, która prędko się rozwiązała, podobnie jak i następna – Goo Goo. Zrażeni niepowodzeniem Hell i Ficca odeszli do innych zespołów, osamotniony zaś lider występował solo w klubach. W jednym z nich, „Reno Sweeney's", poznał za sprawą Terry'ego Orka (miał on się wkrótce stać producentem i menażerem Television), gitarzystę Richarda Lloyda. W trakcie rozmów i wspólnych jam-sessions zakiełkował projekt sformowania kwartetu, którego brzmienie oparte byłoby na współpracy dwóch gitar – ów projekt doczekał się realizacji w grudniu 1973 roku, gdy Hell i Ficca wyrazili zgodę na wznowienie działalności pod kierownictwem Verlaine'a.

Television natychmiast przebił się do ścisłej czołówki wykonawców związanych z nowojorską sceną klubową, tkwiące zaś w nim możliwości dostrzegł jako pierwszy Brian Eno. Pod jego opieką dokonano próbnych nagrań dla Island Records, nie ujrzały jednak one dotąd światła dziennego, ponieważ – zdaniem Verlaine'a – pod żadnym względem nie przystawały do założeń muzycznych i koncepcji brzmieniowej zespołu. Z kolei materiał zarejestrowany pod okiem Laniera dla wytwórni płytowej Arista okazał się w ostatecznym kształcie nazbyt konwencjonalny i tracił ustępstwem na rzecz komercyjnego rynku. Prawdziwą wizytówką wczesnego Television stał się wyprodukowany przez Orka singel *Little Johnny Jewel.* Relatywny sukces wydanej niezależnie w sierpniu 1975 roku płyty zwrócił uwagę łasych na nowalijki szefów Elektra Records, którzy na swym koncie mieli m.in. wylansowanie takich wykonawców, jak The Doors, MC5 i The Stooges. W czasie, gdy ustalano warunki kontraktu, w zespole nastąpiła jedyna w jego dziejach zmiana personalna: Richarda Hella, skłaniającego się wyraźnie ku punk-rockowej orientacji, zastąpił grający dotąd w Blondie Fred Smith.

Television – jak oświadczył w wywiadzie dla „Melody Maker" Tom Verlaine – *jest bardziej częścią tradycji niż czymkolwiek nowym, czymś co wzięło się z powietrza. Cenię energię tzw. muzyki punkowej, lecz nie podoba mi się jej brzmienie. Wydaje mi się ona wręcz nudna. Teksty przez moment mogą bawić, ale w większej dawce bardzo szybko wywołują znużenie.*

Styl Television w rzeczy samej zbudowany był z elementów charakterystycznych dla klasycznego rocka lat sześćdziesiątych: wykonawców tzw. nurtu garażowego, The Rolling Stones, The Byrds. Uległy one jednak tak daleko idącemu przetworzeniu, aż uzyskany został efekt oryginalności – rzadkiej w owym czasie wyrafinowanej prostoty i wielkiej naturalności. Gitarowe arabeski Verlaine'a i Lloyda rozwijały się na osnowie tworzone przez zwartą sekcję rytmiczną szkicowo zaś zarysowana struktura niektórych kompozycji – np. opartych w zasadzie na dwóch akordach *Little Johnny Jewel* czy *Marquee Moon* – pozostawiała sporo miejsca na partie improwizowane przez oba wiodące instrumenty. Nieco neurotyczna wokalistyka lidera – chwilami budząca dalekie skojarzenia z Rogerem McGuinnem z The Byrds – doskonale pasowała do tekstów nasyconych zaskakującymi metaforami, kreślących niepokojące mroczne wizje metropolii, gdzie przejmujące uczucie samotności i smutku łączy się z pragnieniem poznania ukrytych znaczeń tkwiących pod powłoką pozornie zwyczajnych wydarzeń i banalnych doświadczeń. W *Torn Curtain* – podobnie jak w opowiadaniach Julio Cortazara – w litej fasadzie codzienności pojawia się szczelina (tytułowa rozdarta kurtyna), zdradzająca istnienie innego, nieznanego wymiaru rzeczywistości.

Śpiew Verlaine'a i Davida Byrne'a z Talking Heads pewien krytyk złośliwie określił jako wynurzenia facetów, których zamknięto w pokojach bez okien i klamek i którym do zabawy dano brzytwy. Ale neuroza pierwszego z nich jest w pełni kontrolowana i poddana żelaznym rygorom, stanowi bowiem środek do przeprowadzania wiwisekcji stanów uczuciowych, wywołanych życiem w wielkim mieście. Przed laty – w sposób wszakże bardziej brutalny i chwilami ocierający się o makabrę – czynił to Velvet Underground.

Verlaine: *Mieszkając w Nowym Jorku w jakiś szczególny sposób człowiek staje się uczulony na to, co dzieje się w nocy. Zwłaszcza latem, kiedy przychodzą upały, a ulice pokrywają się brudem. Zawsze uważałem Nowy Jork za inspirujący... Lou Reed również.*

W 1977 roku ukazał się pierwszy album Television, *Marquee Moon,* i właściwie już w chwili opublikowania był on – tak jak *Horses* Patti Smith Group – pozycją klasyczną dla dynamicznie rozwijającego się nurtu, zwanego już bardziej nobliwie „nową falą". W muzyce – w utworach *Venus, Friction, Marquee Moon* czy *Torn Curtain* – uderza zachowanie idealnych proporcji między emocjonalnością a dyscypliną, rockową ekspresją i elegancją. Po obu stronach Atlantyku płytę przyjęto wręcz ekstatycznie – z niecierpliwością oczekiwano na jej kontynuację. Następcą *Marquee Moon* był *Adventure,* w stosunku do którego krytyk szacownego magazynu „Down Beat" nie zawahał się użyć sformułowania – *absolutne arcydzieło.*

Adventure stanowił rozwinięcie wątków obsesyjnie powracających w twórczości Television – dystansując się jeszcze wyraźniej od punk-rockowej furii i doraźności tekstów, nie stronił od penetrowania nastrojów pokolenia. Robił to jednak znacznie subtelniejszymi środkami i być może dlatego konstatacja *I don't care (nic mnie to nie obchodzi)* brzmi bardziej przekonująco w kontekście *Careful,* utworu przywołującego wspomnienie The Rolling Stones z okresu fascynacji Dylanem, niż krzyk Johnny'ego Rottena z Sex Pistols. Ale zespół potrafił nie tylko oczarować słuchacza łagodnym *Days* czy melancholijnym *The Fire,* lecz również zaatakować jego zmysły agresywnym, nieomal heavy-metalowym *Foxhole* piętnującym bezsensowność wojny wietnamskiej, wciąż jeszcze żywej w pamięci Amerykanów lub *Ain't That Nothin',* zbudowanym na gitarowym riffie, zbyt podobnym do użytego przez The Rolling Stones w *Jumpin' Jack Flash,* by było to przypadkiem. Analogiczna stylizacja pojawiła się wcześniej w *See No Evil* z *Marquee Moon* – wówczas Television zapożyczył riff z *We Did It Again* nagranego przez Soft Machine jako karykatura muzyki grup z końca lat sześćdziesiątych.

Jeśli nie liczyć recenzji z „Down Beatu", *Adventure* został doceniony dopiero po kilku latach – w swoim czasie skrytykowano go nad wyraz surowo. Rok wydania płyty okazał się także i ostatnim rokiem działalności zespołu – pożegnanie z publicznością nastąpiło w nowojorskim klubie „Bottom Line" w sierpniu 1978 roku. Od tamtego koncertu rozpoczyna się drugi etap kariery Toma Verlaine'a – solowy.

Otworzył go oficjalnie dokładnie rok później album zatytułowany po prostu *Tom Verlaine,* na którym – obok kilku kompozycji stylistycznie bliskich repertuarowi Television – znalazły się tak znakomite utwory, jak hipnotyczny *Souvenir From A Dream,* zawierający przejrzyste aluzje do metaforyki stosowanej przez Jima Morrisona, przepojony uczuciem klaustrofobii *Kingdom Come,* czy śpiewana przy akompaniamencie fortepianu ballada *Last Night.* Wyróżniały się one – a można tu jeszcze uwzględnić *Flash Lighting* i *Red Leaves* – tak często zaniedbywaną w rocku symetrycznością formalną i precyzyjnym operowaniem słowami. Dla odmiany druga solowa płyta *Dreamtime* (1981) zrealizowana została z wielkim rozmachem – charakteryzowała się gęstą fakturą gitarową i dynamicznością, w warstwie tekstowej zaś – niebywałą emocjonalnością.

Po owym swoistym tour de force Verlaine'a nastąpiła chwila uspokojenia. W maju 1982 roku ukazał się firmowany przez Virgin *Words From The Front,* koncentrujący się niemal wyłącznie na budowaniu nastrojów, przesycony atmosferą melancholii i romantycznej refleksji. Ledwie jeden utwór, wydany zresztą na singlu *Postcard From Waterloo,* przynosił wyrazistą, zapadającą w pamięć linię melodyczną – pozostałe, by wspomnieć tylko o tytułowym czy *Days On The Mountain,* były raczej impresjami, muzycznymi pejzażami o bogatej kolorystyce.

Words From The Front nadawał się wyłącznie do słuchania, co w dobie rozkwitu stylów użytkowych, adresowanych do roztańczonej publiczności, wydawało się anachronizmem – dziełem jakiegoś

»



VERLAINE

rockowego Don Kichota, który stracił kontakt z rzeczywistością. Verlaine kroczył jednak uparcie własną drogą, zdobywając zwolenników, ale na dyktowanych przez siebie warunkach. Po dwuletniej przerwie przypomniał o sobie udaną płytą *Cover*, oznaczającą – po dwóch uprzednich, ekstremalnych doświadczeniach – powrót do równowagi: do symetrii i prostoty, pozwalającej na pełne wykorzystanie gitarowego brzmienia (wyjątkiem jest wolny *O Foolish Heart* rozpisany na syntezator i fortepian).

Wraz z *Cover* twórczość Verlaine'a zatoczyła pełny krąg. Tradycja rock'n'rollowa, w której osadzone były pisane przed ponad dziesięciu laty utwory dla Television, otrzymała teraz, na przykład w *Five Miles Of You, Travelling, Miss Emily* i *Rotation*, niezwykle wysmakowany kształt formalny. Powstała nowa wartość, będąca zarazem i dowodem, iż cały gatunek może rozwijać się bez asymilowania obcych elementów, zapożyczonych bądź to z muzyki poważnej, bądź jazzowej, sam w sobie bowiem stanowi odrębną i autonomiczną kategorię estetyczną.

JERZY A. RZEWUSKI

HUŚTAWKA...

CD ze str. 18

du znanych kłopotów z muzykami. Byłoby to z wielką szkodą dla tego barwnego, miejscami poważnego, miejscami wesołego przedstawienia. Do jego zalet należy też funkcjonalna scenografia i stylowe kostiumy Jerzego Rudzkiego oraz pomysłowa kompozycja światła Krzysztofa Sendke.

Jedynym mankamentem technicznym utrudniającym śpiew aktorom i odbiór widzom, jest nagłośnienie teatru. Zdaje się, że użyto niewłaściwych mikrofonów Peaveya, zamiast firmy Shure, co powoduje obcinanie częstotliwości, zwłaszcza w ruchu. Na „aparaturze" nie powinno się w teatrze muzycznym oszczędzać – od niej w dużej mierze zależy powodzenie spektaklu. I wcale nie chodzi o to, by „zabić" siłą dźwięku, lecz by dzięki mocy wzmacniaczy śpiew i muzyka zabrzmiały naturalnie, bez zniekształceń. Jeśli podczas premiery publiczność domagała się bisów tylko tańców, a nie piosenek, to właśnie z winy nagłośnienia.

***Huśtawka* dostała dwie równorzędne obsady ról głównych. Oprócz pary Worytkiewicz–Jaskułka grają też, trochę ckliwiej i smutniej, Małgorzata Rogacka-Wiśniewska i Stanisław Kwaśniak. Obie pary towarzyszą świetnemu, zgranemu zespołowi tańczących i śpiewających aktorów, wśród których wyróżnić należałoby wszystkich bez wyjątku, na co miejsca brak, więc ograniczmy się tylko do dwóch osób obciążonych dodatkowo solówkami na instrumentach: na trąbce grał Mariusz Saniternik, na gitarze klasycznej – Jarosław Pilarski.**

To niezwykle udane przedstawienie powinno mieć w Łodzi powodzenie. Można na nim i pośmiać się, i łzę uronić. Warto, by trafiło też kiedyś gościnnie i do innych ośrodków. Niech się inne teatry dramatyczne przekonają, że można grać musicale. Trzeba tylko chcieć i popracować. A od grupy rewelacyjnych odtwórców z Teatru 7,15 żądam bisu. Jeszcze mocniejszego. I może tym razem coś z klasyki?!

KORNELIUSZ PACUDA

LOU

Działalność amerykańskiego zespołu Velvet Underground była w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, w epoce The Beatles, bulwersującym ekscesem. Prowokacją wydawała się nazwa grupy zaczerpnięta z okładki broszury pornograficznej, wiele z prowokacji miały w sobie cyniczne, drobiazgowe w penetracji nowojorskiego półświatka teksty utworów, prowokacją estetyczną pozostała dyletancka, świadomie zwulgaryzowana muzyka o płaskim, „garażowym" brzmieniu. Przypuszczać zresztą można, że żadna z firm płytowych nie zdecydowałaby się na opublikowanie nagrań zespołu, gdyby nie poparcie Andy'ego Warhola; jeden z albumów formacji ukazał się wszakże dopiero teraz, po kilkunastu latach od daty nagrania, co jest faktem dość wymownym.

Były w repertuarze zespołu utwory zachowujące tradycyjne cechy rocka *(There She Goes Again)*, były także stonowane ballady folkowe *(I'll Be Your Mirror)*. Większość utworów uderzała jednak poszarpaną linią melodyczną, natarczywie jednostajnym rytmem, odpychającym głosem wokalisty, brzydotą zdeformowanego elektrycznie brzmienia gitary, nagromadzeniem efektów dysonansowych oraz brutalizmów dźwiękowych, wreszcie stojącym, martwym dźwiękiem altówki w tle *(Run Run Run, Heroin, Sister Ray)*. Muzyka Velvet Underground, sygnowana nie przez dyletantów, jak można było przypuszczać – pianista John Cale ukończył konserwatorium – powstawała w klimacie towarzyszącym poczynaniom sponsora; miała ona w sobie coś z warholowskiej intencji ośmieszenia kultury współczesnej przez wynaturzenie banału, który ją zdominował. Warhol inspirował grupę, nie miał jednak bezpośredniego wpływu na jej poczynania. Autorem oryginalnego repertuaru i jego głównym wykonawcą, wokalistą i gitarzystą zespołu był Lou Reed, którego uważa się za poprzednika generacji punk, niemalże jej „ojca chrzestnego". I przyznać trzeba, że Reed jako jeden z pierwszych w świadomy sposób posłużył się tym, co w muzyce rockowej brzydkie, drażniące, irytujące, by niepokoić publiczność, burzyć jej spokój i samozadowolenie. Czy mu się to udało? Nie bardzo, bowiem grupa Velvet Underground, znana w końcu lat sześćdziesiątych w snobistycznych kręgach nowojorskiej bohemy artystycznej, uhonorowana później hasłem w każdej encyklopedii rocka, nie została przez publiczność dostrzeżona, a jej nagrania spotkały się z większym zainteresowaniem dopiero w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, kiedy dążenie do skandalu, prowokacji i ekscesu zdominowało rockową estradę.

★

Życiową przygodę z muzyką rock'n'rollową Lou Reed rozpoczął w sposób więcej niż zwyczajny. W końcu lat pięćdziesiątych występował z przeciętnymi grupami wokalnymi w Nowym Jorku, a później komponował konwencjonalne piosenki dla firmy Pickwick, która współpracowała z wykonawcami bez talentu i bez większych ambicji. W połowie lat sześćdziesiątych poznał Cale'a i razem postanowili stworzyć zespół, który początkowo występował pod nazwą The Primitives, ale uwagę Warhola zwrócił jako Velvet Underground. Pod kierunkiem Reeda grupa nagrała w okresie 1967–1969 cztery płyty studyjne dla Verve i MGM: *The Velvet Underground And Nico, White Light/White Heat, The Velvet Underground* i wydaną niedawno *V.U.*

Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wydawało się, że Reed karierę estradową zakończy. Po opuszczeniu formacji, która spotykała się z coraz większą niechęcią ze strony producentów, został bez kontraktu nagraniowego, z opinią wykonawcy wyjątkowo kontrowersyjnego i bez szans komercyjnych. Przyjął wtedy propozycję swego ojca i został buchalterem w jego firmie. Wrócił do muzyki po kilkunastu miesiącach, a podpisanie kontraktu z RCA ułatwił mu David Bowie, piosenkarz angielski, na którym zespół Velvet Underground zrobił ogromne wrażenie.

★

Ciekawe, że wykonawcy udało się zachować w okresie późniejszym opinię niepokornego burzyciela, prowokatora bulwersującego swą twórczością publiczność mieszczańską, mimo że życie zmusiło go do wielu kompromisów na ścieżce kariery estradowej.

Pierwsze płyty sygnowane nazwiskiem Reeda powstały w Wielkiej Brytanii z udziałem tamtejszych instrumentalistów, bardzo znanych, takich jak Rick Wakeman, Steve Winwood czy Steve Howe. Chociaż przybyszowi z Nowego Jorku udało się umieścić na płytach takich jak *Lou Reed, Transformer* czy *Berlin* po jednej albo nawet po klika kompozycji z okresu Velvet Underground, dwa pierwsze albumy zawierały także ładne, starannie zaaranżowane piosenki miłosne o złagodzonym brzmieniu (fortepian Wakemana). Wrażenie zwykłej produkcji rozrywkowej robiła zwłaszcza płyta *Transformer*, zrealizowana pod kierunkiem Bowiego w roli producenta, wprowadzająca żartobliwe opracowanie grupowych partii wokalnych oraz instrumenty smyczkowe i dęte w tle. W głosie wokalisty – płaskim, załamującym się – w jego nonszalanckiej, jakby pogardliwej intepretacji graniczącej z melodeklamacją było wprawdzie coś drażniącego, ale w utworach takich jak *Berlin* czy *Perfect Day*, stanowiących liryczne wspomnienie idylli we dwoje, w piosence pokroju *I Love You*, będącej po prostu subtelnym wyznaniem miłosnym, nie można się było dopatrzyć ironii czy też drwiny. W *Ride into The Sun* Reed śpiewał, że chciałby być kimś innym niż jest, zmienić twarz, jakby akceptował nową rolę, rolę piosenkarza z listy przebojów. Ale na listy przebojów wprowadziła go piosenka bliższa doświadczeniu Velvet Underground – *Walk On The Wild Side*. W odrobinę żartobliwy sposób podejmowała ona w kilku różnych wariantach temat zdeprawowania przyzwoitego amerykańskiego niedorajdy przez dziewczynę dość swobodnych obyczajów. Ona sama – co Reed dodawał z sarkazmem – była niegdyś ukochaną córeczką mamusi i tatusia. Zaprezentowane w piosence cyniczne poczucie humoru wyostrzało zawartą w niej drwinę z adresata; bogobojnego mieszczucha, który piętnuje zepsucie otoczenia, marząc skrycie o przygodzie z efektowną, nowojorską call girl. W powodzeniu utworu było więc coś dwuznacznego, ale Reed sukcesu własnej, sarkastycznej formuły muzyki rozrywkowej nie potrafił wykorzystać. Wtedy właśnie nagrał jednak cykl piosenek zbliżonych klimatem psychologicznym do twórczości Velvet Unerground i album ten nosił tytuł *Berlin*.

★

Utwór *Walk On The Wild Side* pochodził z płyty *Transformer*, gdzie – być może pod wpływem Bowiego – Reed posłużył się językiem kabaretu, a także wodewilu angielskiego. W tej konwencji utrzymana była na przykład piosenka *New York Telephone Conversation*, wyśmiewająca poziom intelektualny elity nowojorskiej. Podobny charakter miał utwór *Goodnight Ladies*, wykonany z akompaniamentem instrumentów dętych (m.in. tuba i klarnet), mówiący o niespełnionej, neurotycznej potrzebie miłości. Do tematu tego Reed wraca bardzo często, poświęcił mu na przykład piosenkę *I Can't Stand It*, jeden z nielicznych w tym okresie utworów naprawdę zbliżonych charakterem do repertuaru Velvet Underground, oparty na sprymitywizowanym ostinato gitary, skandowany przez wokalistę charakterystycznym, bezbarwnym głosem.

Jeśli *Transformer* zdradzał przywiązanie Reeda do kabaretu, *Berlin* miał być wyprawą w świat teatru muzycznego. Zebrane na płycie utwory, fabularnie powiązane, rozbudowane jak nigdy dotąd, zaaranżowane na wyjątkowo duży aparat wykonawczy (orkiestra rockowa, sekcje instrumentów smyczkowych i dętych, chór) i utrzymane w podniosłym nastroju, złożyły się na całość monumentalną. Uważa się niekiedy, że *Berlin* jest najlepszym albumem w dorobku wokalisty. W ucieczce od prostoty rock'n'rolla w świat muzyki tak bardzo wyszukanej można jednak widzieć wyraz artystycznej bezradności. Doświadczenia tego Reed w każdym razie nigdy później i w żadnej innej formie nie powtórzył.

Berlin pozostał w dorobku nagraniowym wykonawcy płytą wyjątkową, nie pasującą do pozostałych. Trudno doszukać się jakiejkolwiek zapowiedzi tego utworu w nagraniach z albumów *Lou Reed* i *Transformer*, może poza utworem *Ocean*, podejmującym temat śmierci. Przytłaczająca, dekadencka atmosfera albumu miała co prawda wiele wspólnego z pesymizmem społecznym Velvet Underground i w pewnym sensie był to powrót Reeda do przeczuć z tamtego okresu. Tym razem słowa piosenek zabrzmiały jednak fałszywie, nieszczerze. Bohaterką utworu jest dziewczyna, która przybywa do Berlina Zachodniego, gdzie zagubiona pogrąża się w narkomanię i prostytucję, a w końcu znajduje śmierć.

Reed, beznamiętny, drobiazgowy obserwator życia nowojorskiej ulicy, nie mógł czuć się dobrze w utworze o operowym patosie. Natychmiast nagrał więc w Stanach Zjednoczonych zupełnie inny, koncertowy album – *Rock'n'Roll Animal*. Wracał do punktu wyjścia, do repertuaru Vel-

REED

PROWOKACJA NA RATY

vet Underground, wzbogaconego jedynie o dłuższe partie gitarowe, wykonanego z nieoczekiwaną po kilku wyważonych płytach gwałtownością (*Lady Day*). Album ten – późniejsza płyta *Live*, zarejestrowana podczas tego samego koncertu w nowojorskiej Akademii Muzycznej, wydaje się swoistym doń suplementem – stanowi jednak inny wyjątek w karierze Reeda, podobnie jak pochodzący z tego okresu wybryk: *Metal Machine Music*, przeszło godzina kakofonicznego hałasu elektronicznego nie do strawienia nawet dla słuchaczy przygotowanych na prowokacje kompozytora.

Na innych płytach z tego okresu – *Sally Can't Dance*, *Coney Island Baby* czy *Rock'n'Roll Heart* – dominował repertuar przygotowany bardzo starannie przy współudziale znanych muzyków i aranżerów (zinstrumentowanie partii „blachy" powierzył Reed Lew Soloffowi znanemu z zespołu Blood Sweat And Tears), zdradzający przywiązanie do najbardziej znanych konwencji i stylistyk amerykańskiej muzyki rozrywkowej, od rock'n'rolla (*Ooh Baby*) i muzyki country (*Nobody's Business*) po murzyńskie funky (*Sally Can't Dance*). I nie była to próba pastiszu, a raczej chęć sprawdzenia się w przemawiającej do każdego formule pop-music. Reed śpiewał w tych utworach o kobietach, poświęcając im strofy pełne czułości (*Coney Island Baby*), czasami ironizując (*A Gift*). Nieliczne teksty (*Sally Can't Dance*, *Ennui*) przypominały o nieufności Reeda do społecznej organizacji współczesnego świata.

★

Reed nie potrafił odnaleźć się w epoce punk-rocka, chociaż w 1978 roku nagrał bardziej udaną, mniej kompromisową płytę *Street Hassle*, bulwersując słuchaczy koncertowego albumu *Take No Prisoners* obraźliwym, obscenicznym językiem, ale także sprowadzeniem kompozycji z okresu Velvet Underground do formy bełkotliwych monologów z natrętnym ostinatowym akompaniamentem gitarowym. Za ciekawszą płytę uważa się też *Bells*, nie jest to jednak album autorski. Za głównych jego twórców uznać należy współkompozytorów repertuaru, m.in. Nilsa Lofgrena i jazzowego trębacza Dona Cherry'ego. Na ironię zakrawa fakt, że największy sukces od lat przyniosła Reedowi płyta *The Blue Mask* z roku 1982, w której widzieć można powrót do założeń estetycznych z okresu Velvet Underground, ale równie dobrze kolejny dowód zagubienia.

Album nagrany został z towarzyszeniem trzech zaledwie muzyków – gitarzysty, basisty i perkusisty – i wszystkie podkłady zarejestrowano za pierwszym podejściem, zachowując nieczystości nagrania, jakby Reedowi nie zależało na ich poprawieniu, nie mówiąc już o rezygnacji z próby wzbogacenia aranżacji. Brzmienie jest więc ubogie i jako takie zostało zapewne zamierzone. Reed po raz pierwszy od czasu Velvet Underground wyeksponował zresztą swój daleki od precyzji, amatorski styl gry na gitarze. Jest więc w utworach z *The Blue Mask*, w większości wypadków pozbawionych nawet ekspresyjności, jakiej od rocka zwykliśmy oczekiwać, coś z brudnopisu, a może szkicowanego na gorąco dziennika. W *Underneath The Bottle* Reed opowiadał historię człowieka spragnionego chwały. Miał zapewne na myśli aspiracje, jakie przez lata rządziły jego karierą. Czy nic z nich nie zostało? Bohater utworu *znalazł swą chwałę na dnie butelki*; to szczere wyznanie winno właściwie wprowadzać słuchacza w zakłopotanie. Z tym samym uczuciem należałoby słuchać utworu *Waves Of Fear*, prawdopodobnie bardzo osobistego, mówiącego o strachu paraliżującym nocą. Ktoś napisał, że na płycie *The Blue Mask* są chwile czułości i ciepła, wskazując na dedykowaną żonie piosenkę *Heavenly Arms*, ale w rozpaczy, z jaką narrator szuka u kogoś bliskiego nadziei na ratunek, całkowicie oddając się jego opiece, trudno doprawdy doszukać się ciepła.

Wyjątkowo histeryczna, gwałtowna kompozycja tytułowa mówi o pogrążeniu się w śmierć i próbuje określić, w którym momencie nieodwracalnie traci się kontrolę nad własnymi poczynaniami. Domniemanym bohaterem utworu jest zmarły w 1971 roku, po kilku latach życia w alkoholowym odurzeniu, Jim Morrison. Retoryka tekstu z odniesieniami do mitu o Edypie przywodzi w każdym razie na myśl *The End* z repertuaru The Doors. Bohaterem utworu może być także Delmore Schwartz, udręczony upływem sił twórczych, zmarły w 1966 roku poeta amerykańskiej samotności, któremu Reed wprost zadedykował dwie piosenki – *European Son* w okresie Velvet Underground i teraz *My House*. *The Blue Mask* można także odczytywać jako utwór o konfesyjnym charakterze, okładkę płyty zdobi wszakże ironicznie uśmiechnięta, niebieska maska Lou Reeda. Są na płycie słowa kpiny z człowieka, który pragnie wtopić się w tłum i drży ze strachu przed wyróżnieniem; nawet ta wykonana z drwiną w głosie piosenka może być gorzkim szkicem do autoportretu wykonawcy. Pewnym zaskoczeniem jest na płycie kompozycja *The Day John Kennedy Died*. Reed, który dokonał w swej twórczości wyjątkowo wnikliwej wiwisekcji najciemniejszych stron Ameryki, podjął w utworze próbę powrotu do okoliczności, w jakich dowiedział się o zamordowaniu w Dallas prezydenta Stanów Zjednoczonych. W drobiazgowej relacji przywołał nastrój tego dnia, aby odnaleźć w przeszłości moment, kiedy ignorancja, głupota i nienawiść budziły w nim jeszcze zdumienie.

★

W 1978 roku widziałem wykonawcę na scenie podczas dużego festiwalu z udziałem gwiazd różnego rodzaju i kalibru. Wszystkie przyjmowane były przez publiczność z tym samym entuzjazmem, co z estrady wyglądać musiało niezbyt zachęcająco.

Reed wyszedł na scenę, by przy hałaśliwym dopingu ze strony publiczności odegrać żelazny repertuar z *Walk On The Wild Side* i *Sweet Jane* na czele, ale po kilkunastu minutach odłożył przezroczystą gitarę, jedną z kilku podobnych i zszedł z estrady. Nie wiem, czy przyczyną było zniechęcenie, czy może zamroczenie środkami odurzającymi. W końcu po długiej i przeciągającej się przerwie, Reed wrócił i doprowadził spektakl do szczęśliwego finału, nie reagując na objawy agresji ze strony podrażnionej zachowaniem gwiazdora publiczności. Zlekceważył słuchaczy, tak jak lekceważy ich i znieważa od lat. Zna jednak granicę, której nie może przekroczyć, aby firma RCA, która po albumie *Metal Machine Music* zrezygnowała na kilka lat ze współpracy z artystą, nie przestała w niego inwestować. Zawsze znajduje on też tę odrobinę energii, aby dać słuchaczom kolejną porcję rock'n'rolla, infantylnej muzyki, którą można się jednak posłużyć, aby przekazać coś z obrazu czasów, w jakich żyjemy. Nawet jeśli jest to tylko zwątpienie w ich logikę i porządek, pokusy i obietnice.

WIESŁAW WEISS



MM

Dawniej „JAZZ”, rok zał. 1965

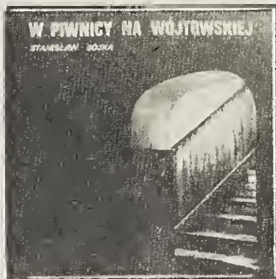
Nr 4 (320 ● LIPIEC-SIERPIEŃ 1985 ● CENA 70 ZŁ ● MAGAZYN MUZYCZNY – JAZZ

Redaguje zespół: Marian Butrym (redaktor naczelny), Adam Halber, Wiesław Królikowski (sekretarz redakcji), Anna Kulicka, Janusz Mechanisz (z-ca redaktora naczelnego), Ewa Nowakowska, Korneliusz Pacuda (z-ca redaktora naczelnego), Jerzy Rzewuski, Wiesław Weiss, Teresa Zalesińska. Fotoreporterzy: Andrzej Kiełbowicz, Mirosław Makowski. Redaktor techniczny: Maria Kwiatkowska. Opracowanie graficzne: Marek Trojanowski.

ADRES REDAKCJI: Magazyn Muzyczny, ul. Kredytowa 5/7, 00-056 Warszawa, tel. 26-74-00

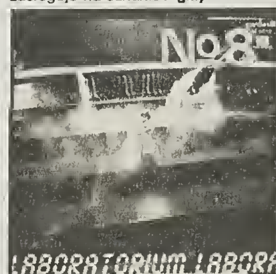
WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch”. Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel. 25 72 91. DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch”, Warszawa, ul. Okopowa 58/72. Dyr. Andrzej Maciejewski. Informacji o warunkach i terminach prenumeraty w kraju i za granicą udzielają Oddziały RSW „Prasa-Książka-Ruch” oraz urzędy pocztowe. PL ISSN 0239-6904, Nr indeksu 36592 Zam. 900, N-107.

PŁYTY



W Piwnicy na Wójtowskiej Stanisław Sojka, Poljazz PSJ-111.

Stanisław Sojka to niewątpliwie jedyny polski wokalista jazzowy z prawdziwego zdarzenia, obdarzony dobrymi warunkami głosowymi i w pełni kompetentny (jest absolwentem wydziału rozrywkowo-jazzowego katowickiej Akademii Muzycznej). Przy końcu listopada 1978 roku, a więc właściwie u progu swojej kariery estradowej, Sojka wystąpił w sali kameralnej Filharmonii Narodowej. Śpiewał przy własnym akompaniamencie fortepianowym. Ten bardzo interesujący i udany koncert stanowił doskonałą zapowiedź na przyszłość, w pełni ukazywał możliwości i umiejętności wokalisty. Osiem wykonywanych wówczas utworów znalazło się potem na wydanej przez Poljazz płycie zatytułowanej *Don't You Cry*. Późniejszym działaniom Stanisława Sojki, poszukiwaniu nowych form wypowiedzi i repertuaru, nie towarzyszyła już tak jednoznacznie pozytywna ocena. Również kolejne płyty budziły spore kontrowersje. W marcu 1984 roku pojawił się kilkakrotnie Stanisław Sojka w Piwnicy na Wójtowskiej. Znów w roli wokalisty i akompaniatora, jakby nawiązując do swych pierwszych występów. I ponownie Poljazz przygotował płytę przedstawiającą nagrania utworów wybranych z dwóch kolejnych koncertów. Mniej na tej płycie „artystycznych koncepcji”, a więcej swobody, naturalności, dowcipu, wreszcie owej spontanicznej muzykalności, która pozwala porównywać Sojkę z wybitnymi wokalistami murzyńskimi. Niekiedy ich zresztą Sojka trochę naśladuje, ale czyni to w sposób lekko parodiujący, zachowując do swych wzorów żartobliwy dystans. Bawi się sam i doskonale bawi słuchaczy. Zapewne można by stwierdzić, iż ma nowa płyta charakter rozrywkowy. Czyż jednak rozrywka zrobiona ze smakiem i maestrią nie zasługuje na uznanie? **(jm)**



Nr 8, Laboratorium, Pronit M-0013

Współpraca Pronitu z Wydawnictwem Płytowym PSJ przynosi coraz bardziej interesujące rezultaty. Weźmy płytę zespołu Laboratorium. To już ósmy longplay tego krakowskiego zespołu, będącego ciągle w doskonałej formie. Kiedy wiele lat temu poznałem Janusza Grzywacza, grał on na przerobionej własnym sumptem „pianolce” firmy bodaj Weltmeister, dziś dysponuje nowoczesnym firmowym instrumentarium, a przecież witalność jego muzyki wówczas była także sama. Ma w sobie ten utalentowany muzyk i kompozytor swoisty instynkt, który pozwala mu iść za współczesnymi brzmieniami i środkami wyrazu, pozostając zawsze w klimacie dobrze znanej fanom „laborki”.

Niemała w tym zasługa jego partnera Marka Stryszowskiego. Saksofonisty i wokalisty o specyficznym stosunku do wokalistyki. Marek – jednocześnie osobowość estradowa, to także muzyk, który gra w zespole od początku. Tak dobrze rozumieją się z Grzywaczem, że był okres, iż występowali w duecie.

Na płycie słyszymy ich jednak w otoczeniu kolegów z zespołu i zaproszonych gości. Wśród tych ostatnich Jan Błędowski, skrzypek byłego Krzaka. Zaś w stałym składzie zespołu Ryszard Styła, utalentowany gitarzysta i kompozytor. Posłuchajcie jego *Karolinki*, to kompozycja pełna kultury i wdzięku, a jednocześnie ileż w niej odcieni gitary.

Właśnie odcienie. Jakże różną mamy na tej płycie muzykę. Od czytelnych łatwych w odbiorze utworów *Florek i Faunek*, czy *Karolinka*, po skomplikowane, pełne rozbudowanych solówek *Lato'80*, czy pastiszowy popreztykany „góralskimi skrzypcami” Błędowskiego i wokalizą Stryszowskiego utwór *Szczęka w Szklance, Czyli Jaja Po Wiedeńsku*.

Ale konstrukcja płyty jest dosyć sprytna. Oto po łatwiejszych w odbiorze utworach występują nieco trudniejsze, aby w finale rozgrzany słuchacz mógł usłyszeć najciekawszą chyba na płycie kompozycję *Na Kolana Pastuszkowie*. Utwór wzbogacony wdzięcznie brzmieniem marimby, na której gra Jan Pilch. Tak więc zrezygnowano z komercyjnego układu repertuaru (atrakcyjne utwory na początku każdej strony) na korzyść układu logicznego. I bardzo dobrze!

Bardzo dobrze także brzmi ta płyta. Nagrana w lutym 84 roku przez Jacka Mastykarza w studio Teatru STU w Krakowie, przyniesie satysfakcję słuchaczom poszukującym niebanalnej, interesującej muzyki. **(ah)**



Sztuka latania, Savitor SVT 015

Longplay-„składanka”, zatytułowany *Sztuka latania*, robi wrażenie przesadnie przypadkowe. Przy pewnej dozie dobrej woli można by uznać, że stanowi swego rodzaju dokumentację poczynań zespołów, które dały się poznać szerokiej publiczności w ubiegłym roku. Fakt włączenia do zbioru dwóch nowych piosenek Lady Pank stawia pod znakiem zapytania taką diagnozę, choć niewykluczone, iż jest tylko chwytem handlowym. Podejrzewam jednak, że dziwaczny charakter tej płyty wynika z mizernych rezultatów konkursu na piosenkę, ogłoszonego przez Savitor. Konkursu, który chyba sprowokował powstanie longplaya, a ostatecznie zapewnił ledwie trzy utwory. *Główna przegrana* zespołu Chwila Nieuwagi jest przestrogą dla młodych wykonawców jazzowych sądzących, że łatwo przekwalifikować się na twórców nowoczesnej muzyki rozrywkowej. Melorecytowane i wyraziste rytmicznie canto jest mechanicznym zapożyczeniem konwencji „rap”, modnej ostatnio w murzyńskim disco, niezbyt do tego pasuje melodyjny i delikatnie brzmiący refren, a całość ma estetykę lokalowej muzyki tanecznej. Made In Poland w utworze *To tylko kobieta* prezentuje początkowy etap swych poszukiwań stylistycznych. Mamy do czynienia z próbą stworzenia kompozycji à la Joy Division; przekonują o tym odcinki instrumentalne konstruowane na zasadzie – charakterystyczny riff perkusyjno-basowy plus dysonansowo-kolorystyczne efekty gitarowe, a także „hipnotyczna” melodia śpiewana o długich dźwiękach. W sumie próba to niezbyt udana, bo nie udało się osiągnąć sugestywności brzmieniowej pierwowzoru, a w dodatku wokalista ma niepewną intonację. Najlepiej wypada trzeci laureat – grupa Roxa z piosenką *A ona tańczy:* bardzo urozmaiconą, ale składną, zdradzającą pewien wpływ reggae w akompaniamencie, świadczącą o podobnych ambicjach jak te, które zapewniły sukces Lady Pank. Sądząc z utworów *Sztuka latania* i *Banalna rzecz* zespołowi Jana Borysewicza przydałby się w niedalekiej przyszłości jacyś konkurenci, bo zaczyna wypadać zaskakująco bezbarwnie, zmiana brzmienia dała dość nijaki rezultat. O nagraniach grup L-4 i Mr. Zoob piszę tylko z dziennikarskiego obowiązku, bo nie cierpię tak kemuflowanego koniunkturalizmu. Pierwsza z formacji obrała sobie za teren działanie parodystyczno-infantylne piosenki w pseudonowoczesnych aranżacjach, druga zbyt obcesowo korzysta z pomysłów muzycznych Madness (proszę posłuchać *Night Boat To Cairo* z longplaya Tonpressu) i opatruje to niby-wariackimi monologami, dającymi złudzenie, że można się w tym czegoś doszukać. Wreszcie o nagraniu otwierającym płytę: *Skóra* zespołu Aya RL, bezdyskusyjny przebój młodzieżowy zeszłego roku, wysłuchany jakiś czas później skłania do zastanowienia się nad gustem naszych nastolatków. Prosta piosenka, zaśpiewana chłopięcym głosem i podana nieco aktorsko, z mechanicznym, „pozytywkowym” akompaniamentem i chwytliwą wstawką o charakterze archaizującej melodyjki. Jeśli już szukać jakichś odniesień – będzie to raczej klimat twórczości The Beatles z czasów „białego albumu” (*Piggies!*) niż nowoczesny rock. Obawiałbym się jednak budować na tym głębsze teorie. Chyba zadziałała tu odmienność od bieżącej produkcji naszych zespołów, a na pewno tekst, dający się dopasować do roli „hymnu” części młodej generacji. Przyszłość pokaże, na ile jest to uniwersalna recepta na sukces. **(wk)**

BAJERY... BUZERY...

Trwa nasz nieustający konkurs na opis ciekawych, niebanalnych, czasem tylko ciekawostkowych rozwiązań w budowie sprzętu domowego użytku (branża ukuła już na jego określenie neologizm „espu” – skrót od elektroniczny sprzęt domowego użytku). Tak więc czekamy na opisy przysłowiowych zegarków z wodotryskiem, telewizorów na biegunach i innych dziwadeł, które macie Wy lub Wasi koledzy, o których przeczytaliście (ale nie w polskiej prasie), które widzieliście. Specjalnie premiowane będą opisy ilustrowane fotografiami, wycinkami, katalogami, które po wykorzystaniu odeślemy.

Zaś nagrody dla autorów najciekawszych prac to single z aktualnymi światowymi przebojami. Czekamy więc.

Opisywane kilka miesięcy temu radyjko z grą telewizyjną, produkowane przez firmę Sanyo, jest jak gdyby starszym bratem podobnego miniaturowego urządzenia firmy Sony, tyle że w tym ostatnim na miniaturowym ekranie telewizyjnym nie można grać w elektroniczne gry, ale za to można... obejrzeć normalny telewizyjny program. Urządzenie nazwano „watchman” (od angielskiego *to watch* – obserwować, oglądać) i właściwie nie wiadomo, czy jest to mały telewizorek z radiem, czy radio z telewizorem. Radio jest oczywiście stereofoniczne i pozwala na odbieranie audycji zarówno na zakresie AM, jak i FM. W obudowie umieszczono miniaturowy głośniczek kontrolny, ale można także dołączyć miniaturowe słuchawki i rozkoszować się pełnią stereofonii.

Skonstruowanie tak maleńkiego urządzenia wyposażonego w ekran było możliwe dzięki zastosowaniu ciekłego kryształu. Ta nowa technologia pozwala co prawda na otrzymanie obrazu czarno-białego, ale jak słychać, są prowadzone zaawansowane już prace nad uzyskaniem obrazu wielobarwnego. Miniaturowy ekran ma przekątną 2 cale (ok. 5 cm), a więc nieco mniej niż pudełko zapałek, tak więc można z całą pewnością powiedzieć, że całe to urządzenie o wymiarach 83 × 166 × 35 mm to jeszcze jeden bajer.

Nie jest jednak bajerem, opisany przez Janusza Grajbera z Podkowy Leśnej, mini-walkman, także skonstruowany przez firmę Sony.

Pisząc w poprzednim numerze o podobnym urządzeniu, w którym stosuje się specjalne miniaturowe kasety, wyrażałem wątpliwość co do szerszego stosowania tego urządzenia współpracującego z nietypowymi kasetami i oto okazuje się, że można skonstruować przenośny magnetofon kasetowy niewiele większy od konwencjonalnej kasety compact.

Porównajmy gabaryty. Kaseta w pudełku ma wymiary 70 x 110 x 17 mm, a magnetofon? 69,5×109,5×17,6 mm. Rewelacja, prawda? Podaję te wielkości na odpowiedzialność firmy Sony, ale zdjęcie które tu reprodukujemy zdaje się potwierdzać prawdziwość tych danych. Jak to możliwe, aby skonstruować tak małe urządzenie? Otóż w sukurs elektronice, której miniaturyzacja już nikogo nie dziwi, przyszła elektrotechnika. Skonstruowano oto bardzo płaski silniczek BSL Ultraflat. To on właśnie pozwolił na „spłaszczenie” urządzenia, ale także dzięki ogromnej sprawności i małemu poborowi mocy, można tu zastosować pojedyncze ogniwo 1,5 V.

Do urządzenia dołączono słuchawki, które... słuchawek prawie nie przypominają. Na pałąku z cienkiego drutu znajdują się dwa maleńkie guziczki. Trzeba je włożyć do ucha, aby przekonać się, że to jednak słuchawki, w których słychać muzykę. I to jak!

Wiele ciekawych urządzeń opisał Wojciech Dorosz z Tarnowa, wśród nich urządzenie do zakłócania radarów drogowych. Ten aparat o niezwykłej skuteczności został skonstruowany przez amerykańską firmę Phillips Instruments z Oregonu. Nie dość, że powoduje on zakłócenia w pracy policyjnych radarów, to jeszcze użytkownik może ustawić urządzenie zakłócające tak, że wskaźnik radaru wskazuje dowolną, z góry nastawioną prędkość. Producent reklamuje swój wyrób podając jednak we wszystkich ogłoszeniach, że sprzętu zakłócającego nie można używać podczas jazdy po drogach publicznych.

My także nie popieramy tego rodzaju zastosowań elektroniki, ale zamieszczamy powyższy opis, aby pokazać jak różnie można ją (elektronikę) wykorzystywać.

Kolejne dwa urządzenia służą jednak podniesieniu bezpieczeństwa. Oto firma Siemens opracowała specjalną konstrukcję haka do zawieszania cennych obrazów i przedmiotów wartościowych. Połączony z urządzeniem alarmowym, uruchamia je, gdy tylko zmieni się jego obciążenie.

Drugie urządzenie może wpłynąć na stan bezpieczeństwa na drogach. To elektroniczny analizator wydychanego powietrza. Nie jest nowością stwierdzenie, że ilość alkoholu zawartego w wydychanym powietrzu jest proporcjonalna do ilości alkoholu zawartego we krwi. Tak więc wdmuchiwane przez ustnik powietrze jest analizowane w urządzeniu, zaś promille zawartości alkoholu są wskazywane przez strzałkę wskaźnika, dodatkowo przy przekroczeniu dopuszczalnej wielkości uruchamia się sygnał dźwiękowy. RFN-owska firma Stolle, produkująca to urządzenie uważa, że powinno ono być stosowane nie tylko przez policję, ale powinno być także instalowane w tych miejscach, gdzie podaje się alkohol, aby kierowca mógł sprawdzić, jak jego organizm zareagował na „tylko jedno piwko Panie Władzo”. Dzięki temu, jak się przypuszcza, może zmniejszyć się liczba pijanych kierowców na drogach.

ADAM HALBER

PAT METHENY


Fot. ANNA KULICKA

Trzydziestoletni amerykanski gitarzysta o wyglądzie rockmana z nieukrywaną radością prezentuje na estradzie swoją niełatwą przecież muzykę. Absolwent słynnego Berklee Collage Of Music, członek kwartetu Gary Burtona, a później lider własnych zespołów, zwycięzca wielu ankiet muzycznych, stał się beniaminkiem jazzowej sceny.

A oto co Pat Metheny powiedział nam o sobie i swojej muzyce, gdy w kwietniu występował w Polsce:

Ci, którzy nas znają z nagrań płytowych, a potem usłyszą na żywo, z reguły mówią – „wasze brzmienie jest lepsze niż na płytach". I tak chyba jest rzeczywiście, bo to, o co nam naprawdę chodzi, to granie żywej muzyki przed publicznością... W studiu gramy dany utwór kilka razy jak na koncercie, przesłuchujemy cały materiał i wybieramy najlepszą wersję... Popularność „This Is Not America", nagranego z Davidem Bowie, nie znaczy, abyśmy mieli przeistoczyć się w zespół rockowy czy pop... Brzmienie akustyczne a elektroniczne – tak, są pewne kontrowersje na ten temat. W naszym programie jest zawsze bardzo dużo muzyki akustycznej w tym sensie, że używamy akustycznych instrumentów, ale, oczywiście, nie możemy przy tym uniknąć stosowania mikrofonów. Ja osobiście nie słyszałem o żadnej grupie we współczesnym jazzie, która grałaby muzykę czysto akustyczną. Dziś nie da się już grać bez użycia prądu. Elektryczność jest wszechobecna. Jest nieodłącznym elementem współczesności także i w sztuce. Myślę, że gdyby Chopin żył dziś, też grałby na Fenderze.

(ak)

BOHDAN WODICZKO

Zmarł jeden z najwybitniejszych dyrygentów polskich, znakomity artysta, zasłużony pedagog i organizator życia muzycznego – Bohdan Wodiczko. Urodzony w roku 1912, studia muzyczne odbywał w Warszawie u Piotra Rytla i w Pradze u Vaclava Tallicha. Po zakończeniu wojny kierował kolejno orkiestrami filharmonicznymi w Gdańsku, Łodzi, Krakowie i Warszawie, przyczyniając się wydatnie do podniesienia ich poziomu, tworząc oryginalne, daleko odbiegające od utartych stereotypów programy koncertowe, prowadząc wiele prawykonań muzyki współczesnej. W latach 1961–1965, w okresie bezpośrednio poprzedzającym otwarcie Teatru Wielkiego, sprawował funkcję dyrektora Opery Warszawskiej. Przygotował wówczas wielki i wspaniały – niestety, później jednak zaprzepaszczony – repertuar, w którym obok tradycyjnych dziewiętnastowiecznych oper, znalazły się także arcydzieła muzyki dawnej oraz spektakle ukazujące nową, nieznaną u nas dotąd twórczość operową: kompozycje Prokofiewa, de Falli, Strawińskiego, Bartóka, Honeggera, Nona, Dallapiccoli. Potem był jeszcze dyrektorem Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia i Telewizji w Katowicach, wreszcie profesorem warszawskiej Akademii Muzycznej.

Również z orkiestrą studencką zdołał przygotować kilka koncertów uznanych za rewelacyjne. Bezkompromisowa postawa artystyczna Wodiczki, wymagania – jakie stawiał sobie i innym, sprawiały, że często musiał odchodzić z zajmowanych stanowisk. Wyjeżdżał wtedy do Islandii, gdzie w sumie przez kilka sezonów dyrygował orkiestrą symfoniczną w Reykjaviku. Wykształcił wielu uczniów, znanych dziś i cenionych dyrygentów, pozostawił sporo nagrań płytowych i radiowych, pozostawił też pewien żal, ponieważ nie wszystkie swoje plany i zamierzenia miał możność do końca zrealizować. **(jm)**





● Dwa podwójne albumy przypominają osiągnięcia nieżyjących już wykonawców rockowych. Aby upamiętnić 25 rocznicę tragicznej śmierci **Eddiego Cochrana**, wytwórnia EMI opublikowała w kwietniu *The 25th Anniversary Album*, na który złożyły się 32 utwory; z kolei K-Tel wydała *Marc Bolan And T. Rex – Best Of The 20th Century Boy*, gdzie po raz pierwszy znalazły się obok siebie wszystkie przeboje **Marca Bolana**, od *Deborah* z 1968 roku po *The Soul Of My Suit* z roku 1977.

● Singel *So Far Away* poprzedził ukazanie się nowej płyty długogrającej **Dire Straits**, *Brothers In Arms* (Phonogram)

● Po ubiegłorocznym sukcesie filmu i albumu *Purple Rain*, dyskografia **Prince'a** i **The Revolution** powiększyła się o *Around The World In A Day* (Warner Bros). Warto dodać, iż w kwietniu Prince publicznie oznajmił, że definitywnie wycofuje się z działalności koncertowej, by skoncentrować się na pracy w studiu i karierze filmowej.

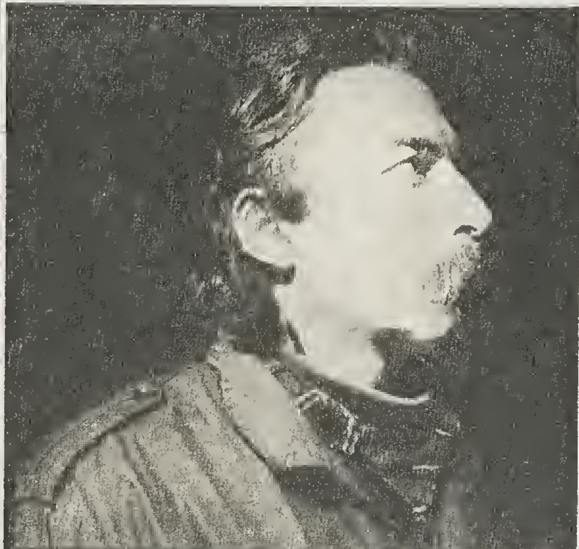
● Weterani nurtu zwanego pub rockiem nie zamierzają rezygnować z kariery, choć okres szczytowej popularności mają już za sobą. Oto **Graham Parker** z nową formacją Shot nagrał album *Steady Nerves* (Elektra), a **Captains Of Industry** – zespół kierowany przez Erica Gouldena, znanego niegdyś pod pseudonimem Wreckless Eric – *A Roomful Of Monkeys* (Go! Discs).

● Zwolenników heavy metal ucieszą zapewne cztery nowe pozycje: debiut amerykańskiego wykonawcy, ukrywającego się pod przydomkiem Thor – *Only The Strong* (Roadrunner); *Fighting For The Earth* grupy Warrior z Los Angeles (10 Records); *The Pack* zespołu Alaska, kierowanego przez byłego gitarzystę Whitesnake, Berniego Marsdena, oraz *Worldwide Live* sygnowana przez Scorpions (EMI).

● Następna po wydanej jesienią 1983 roku *Touch* studyjna płyta **Eurythmics** nosi tytuł *Be Yourself Tonight* (RCA). Inne nowości *Filip* – Nils Lofgren (Towerbell), *Just Good Friends* – Peter Hammill (Charisma), *Mr. Bad Guy* – Freddie Mercury (CBS), *Rogues Gallery* – Slade (RCA), *Flaunt The Imperfection* – China Crisis (Virgin), *Our Favorite Shop* – Style Council (Polydor), *Youthquake* – Dead Or Alive (Epic), *Hip Priest And Kamerads* – The Fall (Situation 2), *Horror Epics* – Exploited (Konexion), *Go West* – Go West (Chrysalis), *Good And Gone* – Screaming Blue Messiahs (WEA), *Over The Rainbow* – Virgin Prunes (Baby), *The Sirens Are Back* – Lack Of Knowledge (Corpus Christi).

● Porównywana często do Gun Club amerykańska grupa Fuzztones nagrała *Lysergic Emanations* (ABC), tymczasem dawny lider Gun Club, Jeffrey Lee Pierce firmuje swym nazwiskiem płytę *Wildweed* (Statik). Spośród innych wykonawców z USA należy wymienić zdobywających coraz większą popularność Long Ryders, którzy wydali *Native Sons* (Zippo), Meat Puppets z Arizony i ich trzeci album *Up On The Sun* (STT), Davida Thomasa i jego czwarty po rozwiązaniu Pere Ubu krążek *More Places Forever* (Rough Trade).

● Brytyjski duet Tracy Thorn – Ben Watt, występujący pod kryptonimem **Everything But The Girl** opublikował *Love Not Money*, zawierający kameralną, wzbogaconą o elementy jazzu muzykę, podobnie jak na debiutanckim *Eden* z ubiegłego roku (Bianco y Negro).



WOJCIECH BELLON

W nocy z 3 na 4 maja 1985 roku zmarł Wojciech Bellon – poeta, kompozytor, pieśniarz – balladzista, bez wątpienia najwybitniejszy przedstawiciel nurtu tzw. piosenki turystycznej w jak najlepszym znaczeniu tych słów. Już za życia był postacią niemal legendarną. Jego piosenki znajdują się we wszystkich śpiewnikach turystycznych. Utwory takie, jak *Majster Bieda* czy *Sielanka o domu* usłyszeć można w schroniskach i chatkach górskich, przy ogniskach na biwakach, w klubach studenckich, wreszcie w mieszkaniach podczas prywatnych spotkań ludzi, którzy nie tylko potrafią odczuwać klimat piosenek Wojtka, ale też go samemu tworzyć i wzbogacać.

Gdy rozmawiałem z nim 30 marca br. podczas wspólnego jurorowania na X Ogólnopolskim Przeglądzie Piosenki Turystycznej „Włóczęga '85" w Zielonej Górze, żaden z nas nie przypuszczał, że będzie to ostatnia rozmowa i bodaj ostatni udzielony przez niego wywiad. Był pełen zapału i planów na najbliższą przyszłość. Mówił, że od trzech lat nic nie napisał, a teraz „złapał cug" i robi nowy program – tym razem o charakterze obrachunkowym, pokoleniowym. Z ludzi, z którymi chciałby to przedsięwzięcie zrealizować, na pierwszym miejscu wymieniał Jana Hnatowicza. Jak się później okazało, on właśnie towarzyszył Wojtkowi w jego ostatnich godzinach.

Wojtek Bellon pochodził z Buska Zdroju. Tam chodził do szkoły, tam też pierwszy raz wystąpił publicznie z własnymi piosenkami. Wraz z założoną przez siebie Wolną Grupą Bukowina zadebiutował latem 1971 r. na IV Giełdzie Piosenki Turystycznej w Szklarskiej Porębie, gdzie zdobył jedną z równorzędnych głównych nagród. Później brał udział w kilku przeglądach piosenki turystycznej (m.in. w gdańskiej „Bazunie"), gdzie zdobywał laury. Znaczącym sukcesem była pierwsza nagroda na Festiwalu Piosenki i Piosenkarzy Studenckich w Krakowie w 1974 roku. Od tej pory Wolna Grupa Bukowina znalazła się w gronie najlepszych i najpopularniejszych przedstawicieli piosenki studenckiej.

Zaczęli jeździć z koncertami po całym kraju. Śpiewanie stało się źródłem ich utrzymania. Byli już profesjonalistami. Z czasem – jak twierdził Wojtek – zatracili pierwotny sens swego muzykowania, jakim było wspólne bytowanie, wspólnie przeżywana radość ze śpiewania, z bycia razem. Połączenie Wolnej Grupy Bukowina z zespołem Wały Jagiellońskie nie przyniosło ani jednej, ani drugiej stronie nic dobrego. Nie stworzyło nowej jakości artystycznej. Jak się wkrótce okazało, zwyciężył styl Wałów na niekorzyść kameralnej i poetyckiej Bukowiny. Niebawem z Wolnej Grupy Bukowina pozostał w Wałach Jagiellońskich już tylko sam Wojtek, a i on wkrótce zrezygnował, czując się zapewne nie najlepiej w konwencji i klimacie piosenek typu *Kukuła Disco*.

Od tej pory występował sam lub z towarzyszeniem dawnych przyjaciół z Bukowiny – z Wackiem Juszczyszynem, Wojtkiem Jarocińskim czy Janem Hnatowiczem. Na zielonogórskiej „Włóczędze '85" wystąpił gościnnie, akompaniując sobie samotnie na gitarze. Mówił swoje nowe wiersze, śpiewał nowe i stare piosenki – wśród nich i tę, którą uważał za najważniejszą i ulubioną:

MAJSTER BIEDA

Skąd przychodził, kto go znał
kto mu rękę podał kiedy
Nad rowem siadał, wyjmował chleb
serem przekładał i dzielił się z psem
Tyle wszystkiego, co z sobą miał
Majster Bieda

Czapkę z głowy ściągał, gdy
wiatr gałęzie chylił drzewom
Śmiał się do słońca, śpiewał do gwiazd
Drogę bez końca, co przed nim szła
znał jak pięć palców, jak szeląg zły
Majster Bieda

Nikt nie pytał skąd się wziął
gdy do ognia się przysiadał
Wtulał się w krąg ciepła jak w kożuch –
– znużony drogą wędrowiec boży
Zasypiał długo gapiąc się w noc
Majster Bieda

Aż nastąpił taki rok
smutny rok – tak widać trzeba
Nie przyszedł Bieda zieloną wiosną
miejsce, gdzie siadał zielskiem zarosło
i choć niejeden wytężał wzrok
choć lato pustym gościńcem przeszło
z rudymi liśćmi – jesieni schedą
wiatrem niesiony popłynął w przeszłość
Majster Bieda

Fot. MIROSŁAW MAKOWSKI

PIOTR BAKAL

MAKOTO OZONE

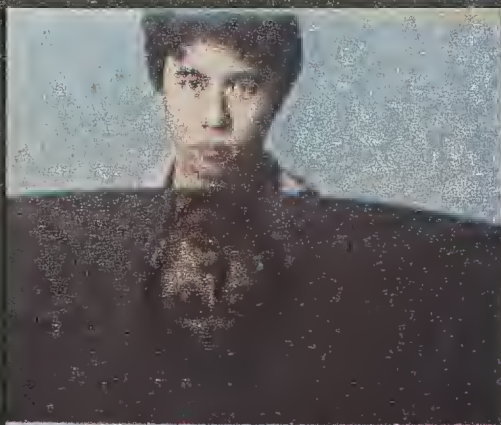
Gdy słucham koncertowych płyt Davisa czy Hancocka z Japonii zastanawiam się, skąd u Japończyków entuzjazm dla jazzu? Bo przecież i teatr japoński, w którym nic prawie nie zmienia się od setek lat i ogrody japońskie, w których najmniejszego kamienia nie wolno przesunąć o milimetr, bo przecież wyjątkowo racjonalne społeczeństwo, przecież... A Chopin i nasze Konkursy? Skąd u Japończyków miłość do europejskiego Romantyzmu, skąd subtelność, łagodność, namiętność jakże nam bliska, ale równocześnie skąd uwielbienie dla Bacha na przykład?

Co wiemy dziś o jazzie japońskim? Toshiko Akiyoshi, Sadao Watanabe, Riyo Kawasaki, Yosuke Yamashita, Stomu Yamashta, free-jazz, orkiestrowy impresjonizm, trochę (tylko trochę) jazzowej tradycji i to właściwie koniec. A przecież to t a m wydaje się dziś największe bestsellery jazzowe, elektronicznie odrestaurowane białe kruki, to t a m, jak twierdzi w wywiadach wielu muzyków, jest bodaj najlepsza jazzowa publiczność na świecie!

Przyszły mi do głowy takie myśli i cała seria znaków zapytania, gdy słuchałem debiutanckiej płyty 23-letniego Makoto Ozone, wziętego na warsztat od razu przez CBS, a to mówi samo za siebie. O muzyce za chwilę, najpierw okładka. Wyglądający na nie więcej niż 17 lat bardzo skromny chłopak, o dziecięcej, wrażliwej twarzy, przy fortepianie, dokładnie tak, jak pokazuje na płytach swoje gwiazdy niemiecka DGG. Pod zdjęciem komentarz napisany przez ni mniej, ni więcej tylko Gary Burtona. Pisze on: *Muzycy tego kalibru zdarzają się bardzo rzadko. Jest nie tylko wirtuozem fortepianu, ale urodzonym muzykiem i improwizatorem. Urodził się w Kobe, w rodzinie muzyków. Jego ojciec to Minoru Ozone, jeden z najlepszych obecnie jazzowych pianistów japońskich. To, co charakterystyczne dla Makoto, to typ osobowości wchłaniającej w siebie wszystko z otaczającego świata. To wielki talent, o którym głośno wszędzie tam, gdzie się pojawi. Nikt nie może dokładnie przewidzieć jego przyszłości, ale sądzę, że rozwinie się ona we wspaniałą karierę.* Tyle Gary Burton. Na swojej pierwszej autorskiej płycie Makoto Ozone gra w trio – z Gary Burtonem i Eddie Gomezem (bez perkusji!). Wyłącznie własne kompozycje, które momentami nawiązują do stylistyki współczesnego Chicka Corel, w pomysłach harmonicznych, w rytmice, w kształtowaniu formy. Jest to typ pianistyki silnie oparty na fakturze fortepianowego romantyzmu (europejskiego), przy czym zdumiewająca jest technika i łatwość improwizacyjna młodego muzyka. Makoto Ozone w swych kompozycjach demonstruje osobowość wyczuloną na barwę i jakość dźwięku, na subtelne odcienie modulacji i linii melodycznej. A od strony technicznej biegłość i artykulacja na najwyższym poziomie, którego nie powstydziłby się wybitny chopinista na przykład. Jest „poetą fortepianu" o niewiarygodnej dojrzałości, a przecież ma dopiero 23 lata!

Słucham często nowych nagrań pianistów jazzowych, zachwycam się ich wyczuciem swingu, nawiązaniami do bluesa, jazzową ekspresją, ale w tym wypadku zachwyt to za mało. Jeśli dałoby się porównać Makoto z kimkolwiek, na myśl przychodzi tylko jedno nazwisko – Chick Corea. Jestem pewien, że Makoto bardzo dokładnie zna jego twórczość. Właśnie jemu, Japończykowi, poprzez bliżej nieokreślony paradoks najbardziej odpowiada muzyka, która chce być częściową syntezą jazzu i tego wszystkiego, co najlepsze w europejskiej i światowej twórczości fortepianowej ostatnich kilkuset lat z impresjonizmem i romantyzmem na czele. Ale przecież Corea do swego obecnego stylu dochodził bardzo długo! Czyżbyśmy więc mieli do czynienia z geniuszem współczesnego fortepianu jazzowego?!

TOMASZ SZACHOWSKI



U2

Oryginalny wykonawca jest w dzisiejszych czasach okazem niezmiernie rzadkim. Ktoś osłuchany w muzyce rockowej bez większego trudu na 90 płytach na 100 może rozszyfrować źródła inspiracji, wskazać na poprzedników, nawet na konkretny utwór. I niekoniecznie musi to zaraz być plagiat, czy też cyniczne kopiowanie czyjegoś stylu lub repertuaru. Po prostu, wobec olbrzymiego, nie mającego precedensu napływu mniej lub bardziej utalentowanych zespołów i solistów coraz trudniej zaskoczyć publiczność czymś nowym, odkrywczym. The Beatles rozpoczynali wielką karierę niemal w próżni, mając ledwie kilkudziesięciu rywali – kto wie, czy poradziliby sobie dwadzieścia lat później, mając ich kilka tysięcy po obu stronach Atlantyku, a odbiorców wybrednych i podzielonych, nierzadko na wrogie obozy.

Bywają wszakże w obecnych czasach dźwiękowego potopu chwile, gdy krytyk całą wiedzę i doświadczenie może zawiesić na kołku, spotyka się bowiem z płytą, na której każdy utwór zdaje się być znajomy, budzi jakieś mgliste skojarzenia, ale z owej mgły nie wyłania się żaden konkretny kształt. Spójrzmy jednak na podobny przypadek pod innym kątem; kto wie, czy właśnie nie jest to recepta na rock lat osiemdziesiątych, gdy w gatunku tym – tak twierdzi coraz więcej osób – wymyślono już wszystko. Może tajemnica oryginalności tkwi dzisiaj bardziej w instrumentacji, brzmieniu i klimacie niż w samej melodii, a jeśli owa melodia jest dobra – tym lepiej.

Przypadkiem, który skłania do takich refleksji jest wydana przed pięciu laty pierwsza płyta irlandzkiego zespołu U2, zatytułowana *Boy* – debiut niezwykły w okresie, gdy przepustką na listy przebojów było roztaczanie wizji zagłady, bowiem proponował on pełną ciepła podróż sentymentalną do krainy młodzieńczej niewinności i romantyczną przechadzkę po Dublinie. Przez 40 minut muzyka – od dynamicznego *I Will Follow* do ballady *Shadows And Tall Trees* – urzeka lekkością nie tracąc nic z rockowej ekspresyjności; jest naturalna i autentyczna, a jej wyróżnik stanowi pełna inwencji, punktująca śpiew wokalisty Bono i wzbogacająca harmonicznie utwory, krystalicznie brzmiąca gitara The Edge'a.

Bono, The Edge oraz basista Adam Clayton i perkusista Larry Mullen poznali się w jednej z dublińskich szkół, zaprzyjaźnili i postanowili nadać swym wspólnym ideałom muzyczną oprawę. U2 narodził się w 1977 roku, w ciągu dwóch następnych lat poczynił nadzwyczajne postępy i zdobył tak dużą popularność w Irlandii, iż wytwórnia CBS zaproponowała kontrakt. Oferta została przyjęta, ale do realizacji płyty nie doszło – cała czwórka przyjęła nieugiętą postawę wobec nacisków producenta i umowę rozwiązano. Większą wyobraźnią obdarzeni byli natomiast szefowie Island Records i pod tym szyldem, pod życzliwą i pełną zrozumienia opieką Steve'a Lillywhite'a powstały pierwsze single i album *Boy*.

Jak należało się spodziewać, płyta nie wzbudziła szczególnego zainteresowania odbiorców angielskich, wówczas zwróconych ku rodzącej się w Londynie modzie „new romantic". Nie zrażony tym zespół rozpoczął intensywną działalność koncertową, nie tylko w celach promocyjnych. Iście młodzieńczy, idealistyczny program U2 zakłada, że grana przezeń muzyka powinna dotrzeć wszędzie, by wywoływać w ludziach pozytywne emocje, a tym samym przyczynić się – choćby nawet w minimalnym stopniu – do naprawienia świata, w którym plagami są zło, nienawiść, nietolerancja i machinacje skorumpowanych polityków. Brzmi to równie naiwnie, jak hippiesowskie slogany, ale też trudno dziwić się podobnej postawie, kiedy kilkadziesiąt mil na północ od Dublina, w Ulsterze, od lat trwa wojna – może nie tak spektakularna jak w innych częściach świata, lecz również pochłaniająca wiele ofiar.



W 1981 roku zespół wyruszył na podbój Ameryki i ku zaskoczeniu wszystkich odniósł duży, prestiżowy sukces. W tymże roku ukazał się drugi album, *October* – pozycja stylistycznie dojrzała, bogatsza w warstwie aranżacyjnej od debiutu, bardziej zróżnicowana pod względem repertuarowym i atrakcyjniejsza melodycznie. W niektórych utworach pojawiają się dodatkowo nowe instrumenty: fortepian akompaniujący wokaliście w króciutkim *October* i w balladzie *I Fall Down* oraz miniaturowy ozdobnik w postaci sekcji blachy w rozbudowanym perkusyjnie (to także nowość) *With A Shout (Jerusalem)*. Więcej tu także kompozycji o charakterze balladowym, nawiązujących do irlandzkiej tradycji ludowej, choćby dramatyczna *Tomorrow* o z wolna potęgującym się napięciu, uzyskanym przez stopniowe wprowadzanie coraz to nowych instrumentów, wspomniany już *I Fall Down* oraz *Stranger In A Strange Land*. Trzeci album opublikowany został w 1983 roku i zgodnie z tytułem *War*, poświęcony jest w całości problemowi wojen. Marszowy rytm tworzy tło *Sunday Bloody Sunday* i *Seconds*, spokojny dla kontrastu *New Year's Day* opowiada o pozornej ciszy panującej w dzień noworoczny *pod czerwonym jak krew niebem*, przypominającym, iż nowy rok w niczym nie będzie lepszy od starego. Druga strona przynosi całkowitą zmianę nastroju – utwory są gwałtowniejsze, bardziej dynamiczne, kojarzące się bądź z muzyką afrykańską via Talking Heads (*The Refugee*) bądź z amerykańskim soulem (*Two Hearts Beat As One* oraz *Red Light* i *Surrender*, wprowadzające dodatkowo żeńskie „chórki"). Całość zwieńcza jeszcze jedna ballada, *„40"*, której zapewne nie powstydziłby się sam Bruce Springsteen.

Płytę cechuje zagęszczone brzmienie i niemal całkowita rezygnacja z ciszy jako elementu muzycznego, tak świetnie wygranego zwłaszcza na *Boy*, jest to jednak świadectwem logicznego rozwijania się U2 – ewoluowania ku formom bardziej skomplikowanym zarówno pod względem instrumentacji, jak i rozwiązań melodycznych, wzbogacania środków wyrazu. W *Drowning Man* obok gitary akustycznej słyszymy syntezator – będzie go nieporównanie więcej na czwartym albumie studyjnym (a chronologicznie piątym, gdyż pod koniec 1983 roku wydano rewelacyjny koncertowy *Under A Blood Red Sky*), do wyprodukowania którego zespół zaprosił Briana Eno.

The Unforgettable Fire ukazał się jesienią 1984, ale – choć znakomity – nosi wyraźne piętno osobowości Eno i jego wcześniejszych dokonań. U2 zachował tożsamość, wystarczy posłuchać *A Sort Of Homecoming*, *Promenade*, *Indian Summer Sky* lub *Elvis Presley And Humica*, lecz już *Wire*, z typowym dla konwencji funky trzaskającym basem, kojarzy się z Talking Heads, *The Unforgettable Fire* – z Bowiem, zaś instrumentalny *4th Of July*... z solowymi poczynaniami samego producenta.

Niemniej jest to pozycja najwyższej próby, mimo że nie ma w niej magii pierwszych dokonań zespołu. Być może – podobnie jak Echo And The Bunnymen, grupa grająca w cokolwiek pokrewnym stylu – U2 musiał zmierzyć się z wyrafinowaną elektroniką, by zyskać nowe doświadczenie, niezbędne do dalszej twórczości.

JERZY A. RZEWUSKI

ROTUNDA PEŁNA JAZZU

Dzisiaj mogę z pełną odpowiedzialnością stwierdzić, że krakowska impreza pod nazwą Jazz Juniors jest reprezentatywnym przeglądem młodej kadry jazzowej. Gościłem w tym roku na festiwalu po raz trzeci i uważam, że tylko tutaj (a dlaczego „tylko" – za chwilę) można się dowiedzieć jak to jest z młodym polskim jazzem tak naprawdę. Tylko tutaj, raz do roku, młodzi muzycy mają szansę zaprezentować swoje umiejętności przed sobą, przed czołówką oraz... przed bardzo nieliczną publicznością. Festiwal skończył 10 lat, a skoro mamy jubileusz, parę słów jak to drzewiej bywało.

Cała historia zaczęła się w roku 1976, kiedy Zojka Hycówna, ówczesny szef Jazz Clubu „Rotunda" oraz Andrzej Domagalski zorganizowali pierwszą imprezę pod nazwą Jazz Juniors. Spotkała się ona z dość dużym zainteresowaniem, jednak dopiero formuła konkursowa, będąca jednocześnie eliminacją do Jazzu nad Odrą zwróciła uwagę młodych muzyków na Kraków. Pierwsi stanęli w szranki: Krzysztof Ścierański, Jacek Kasz, Bogdan Mizerski, Sarandis Joranudis i wielu, wielu innych. Z pierwszych bojów zwycięsko wyszły zespoły Moko, Piknik i August oraz kwartet Jacka Kasza. Takie właśnie były początki. Fama o konkursie poszła w Polskę i od tej pory rozpoczął się prawdziwy najazd na „Rotundę". Co roku rozbłyskiwały nowe gwiazdy, co roku towarzyszące imprezy gromadziły bardzo liczną widownię, co roku komplementowano organizatorów za pomysłowość, sprawność i wytrwałość. Stąd wywodzą się m.in. Heavy Metal Sextet, Tie Break, Jazz Trio czy Chwila Nieuwagi. A zdarzyło się nawet i tak, że Jazz Juniors zyskało miano najważniejszej imprezy konkursowej dla młodych jazzmanów, odbierając tym samym wrocławskiemu Jazzowi nad Odrą jego dotychczasowy najważniejszy atut. Okazało się jednak, że wyszło to wszystkim na dobre, o czym niech świadczy poniższa relacja.

ELIMINACJE

Do tegorocznego konkursu zgłosiło się 51 zespołów, z czego do eliminacji wstępnych dopuszczono 45. Praktycznie jurorzy przesłuchali tylko 36 kandydujących grup, pozostałe nie zjawiły się. Eliminacje odbyły się w trzech miastach: Opolu, Słupsku i Kielcach. Na ogół nie zdarzały się tzw. nieporozumienia muzyczne, większość miała świadomość profilu imprezy. W skład komisji kwalifikacyjnej weszli: Janusz Muniak, Edward Spyrka, Antoni Dębski, Jerzy Więckowski, Krzysztof Boligłowa oraz spiritus movens Jazz Juniors – Andrzej „Kuba" Florek. Jak więc widać, „ciało orzekające" było kompetentne, o czym zresztą świadczy poziom dopuszczonych do finału 19 zespołów. Gdyby pokusić się o krótką charakterystykę kogo i czego słuchano podczas eliminacji, wyglądałaby ona mniej więcej tak: przesłuchano najprzeróżniejsze formacje od duetów poczawszy, a na big-bandach skończywszy. Dominowała muzyka „środka", ale podejmowano również próby prezentacji muzyki intuicyjnej, harmolidic i to próby niejednokrotnie wcale udane. Wnioski, jakie nasunęły się „Kubie" Florkowi były następujące: *Już podczas eliminacji przekonaliśmy się, że poziom tegorocznego Jazz Juniors będzie bardzo wysoki. Świadczy o tym zgodność co do zakwalifikowanych zespołów, jak i wyrównany na ogół ich poziom. Wnioski, jakie płyną z tego faktu są następujące: po okresie nie najlepszym dla jazzu możemy już chyba mówić o odnowie, coraz lepiej w popularyzacji jazzu daje sobie radę radio, jest znacznie więcej publikacji na ten temat no i o dobrej robocie można mówić w przypadku warsztatów w Chodzieży. Młode zespoły prezentują znacznie więcej autorskich kompozycji natomiast coraz rzadziej sięgają po „wytarte" standardy na rzecz utworów mniej znanych. To cieszy, a jaki będzie finał – sam się przekonasz.*

KONKURS

Tradycyjnie Jazz Juniors odbywa się dwutorowo. Pierwszy to konkurs młodych zespołów, drugi – występ profesjonalistów mający jednak zwykle dość specyficzny i oryginalny charakter. Tak było i tym razem. Przez trzy dni jurorzy oceniali kandydatów do głównych nagród. Podobnie jak podczas eliminacji, tak i w finale mieliśmy różnorodny przegląd stylów i kierunków. Konkurs rozpoczęła krakowska formacja Music Triangle niezbyt jeszcze „dogadana" muzycznie, brakowało jej jednolitego myślenia, co sprawiało wrażenie pewnego chaosu. W ich repertuarze, obok kompozycji *Bemsha Swing* (T. Monk) znalazły się wyłącznie własne utwory i co najciekawsze, właśnie one wypadły najlepiej, a szczególnie *Ballada* Jacka Muzyka (p). Z kolei warszawski Blue Train, który brał udział w ubiegłorocznej edycji Jazz Juniors udowodnił, iż rok to bardzo dużo, jeśli jest się pracowitym. Młodzi instrumentaliści, zafascynowani twórczością Coltraine'a zaprezentowali interesujący program, w miarę dojrzały, a już na pewno rokujący nadzieje na przyszłość. Program zupełnie inny w nastroju, przez co kontrowersyjny jak się miało okazać w rozmowach kuluarowych, zaprezentował Leszek Błachut-Joachim Pack Duo z Katowic czyli wibraton plus fortepian i gitara basowa Dariusza Ziółka. Jednym się podobali, gdyż zagrali „po duszam", innych rozeźliła dyskusyjną interpretacją *Offramp* Pata Metheny'ego. Na koniec sporo emocji wywołał Stan d'Art, którego drapieżna muzyka z pogranicza funky i Art Ensamble of Chicago ożywiła bardzo nieliczną grupkę słuchaczy, jaka zjawiła się na koncercie konkursowym. Ubożuchna widownia bulwersowała niżej podpisanego przez cały czas trwania Jazz Juniors, a który to fakt tłumaczono m.in. odbywającymi się w tym samym czasie „konfrontacjami". Podejrzewam jednak, iż prawda jest nieco inna i winy należałoby raczej poszukać w nieumiejętnym rozreklamowaniu całej imprezy, na co wiele osób skarżyło się i co można było zresztą zauważyć. A może przyczyna takiej posuchy tkwi zupełnie gdzie indziej?

Wieczór oddano dotychczasowym laureatom JJ, tak więc wśród występujących znaleźli się Wojtek Groborz ze swą orkiestrą After Action Satisfaction, Still Another Sextet, New Presentation, Walk Away i jeszcze paru innych wykonawców. Zabrakło natomiast Heavy Metal Sextet i Tie Breaku, które to zespoły już nie istnieją. HMS rozwiązał się kilka miesięcy temu, gdyż mimo kilku liczących się sukcesów (także zagranicznych) nie mógł pokonać wysokiego muru, jakim ciągle otoczona jest „czołówka". Tie Break zapewne z tych samych powodów. A żyć przecież trzeba. Spośród tych, którzy jeszcze jakoś egzystują, najbardziej podobał mi się Still Another Sextet, ciągle świeży, pomysłowy, ale i perfekcyjny za co należą się również brawa katowickiej Akademii Muzycznej, skąd zespół pochodzi.

W tym miejscu muszę dodać, iż całą imprezę nagłośniła ekipa Głowy, Sprężyny i Galasa z sobie tylko wiadomych powodów – za darmo. Mało tego, ze swego zadania wywiązali się znakomicie. Po raz pierwszy w Rotundzie jazz naprawdę zabrzmiał. A przynajmniej na Jazz Juniors.

Drugi dzień i kolejni konkursowicze. Pomimo wcześniejszych uwag co do nie najlepszego stanu fortepianu okazało się, iż strojony jest on dwa razy dziennie. Niewiele to jednak pomogło, gdyż instrument właściwie nadaje się na opał, a o nowym nawet marzyć nie wypada, gdyż „Rotunda" po pierwsze nie ma pieniędzy, a nawet jeśli by miała, kupić fortepianu u nas nie można. Przesłuchania otworzył Jazz Sextet z Brzozowa, bardzo sprawny warsztatowo, prawdziwie jazzowo spontaniczny. Dobre wrażenie zrobił także Mit Lidera, grający muzykę zróżnicowaną stylistycznie, prezentujący utwory od ballady do free jazzu, który muzycy traktują chyba nieco z przymrużeniem oka. I bardzo dobrze. Słucha się ich z przyjemnością. Podobnie wrażenie wywołał gnieźnieński Forward, zaliczany wcześniej do faworytów ze znakomitym perkusistą Piotrem Biskupskim. Zespół pozostaje niewątpliwie pod wpływem muzyki Monka, co jednak w niczym nie przeszkadza. Z kolei Project z Krakowa składający się bodaj z najmłodszych muzyków, całkiem nieźle grający muzykę funky udowodnił, że pewne braki warsztatowe można uzupełnić autentyczną spontanicznością, co przynosi wcale dobre efekty. Nagrody raczej się nie spodziewali, ale dostarczyli słuchaczom dobrej zabawy. Profesjonalny jazz wykonuje za to Upside Down ze Skarżyska Kamiennej, zespół mogący już śmiało konkurować z uznanymi jazzmanami. Drugi dzień konkursu zakończyli Poszukiwacze Zaginionej Arki z Ireną Jagiełłko na gitarze basowej. Wyraźnie słyszy się, że lubią oni Jamesa Blood Ulmera, co jednak nie zwalnia z obiektywizmu w ocenach.

KONCERT

Koncerty pokonkursowe tym razem zatytułowano „Zjawiska-Zdarzenia", co w pełni odpowiadało prawdzie. Rozpoczął Stanpi Band z Grażyną Auguścik, Markiem Stryszowskim, Janem Pilchem i Wojciechem Bobrowskim. Formacja ta pokazuje się na estradzie niezwykle rzadko, niestety tym razem rozczarowała. Brakowało feelingu, prawdziwości i swobody, czego nie można odmówić Baletowi Form Nowoczesnych AGH, któremu akompaniowali Marek Stryszowski i Janusz Grzywacz. Pomijając nie podlegającą dyskusji urodę oraz talent Agnieszki Łaskiej i Izabelli Biegańskiej, zaprezentowano widowisko atrakcyjne, pełne poetyki, oryginalne jeśli chodzi o rozwiązania choreograficzne. To może się podobać nie tylko jazzfanom. Podobnie zresztą jak Bogdan Mizerski Fraction Band z Ilianą Alvarado, również tańczącą. Ale prawdziwe wydarzenia tego wieczoru to Teddy Bear i Ventil Duo. Teddy udowodnił, iż nagroda przyznana muzykom podczas ubiegłorocznego Jazz nad Odrą nie była błędem i że jazz można grać również zupełnie inaczej, zaś Czesi z Ventila rozbawili publiczność do łez, nie tracąc przy tym nic z artybutów jazzu.

Ostatni etap konkursu do ostatniej chwili nikomu nie ułatwił wytypowania zwycięzcy. Im więcej pojawiało się wykonawców, tym trudniejszy był wybór. Rozpoczął big band Gdańsk. Orkiestra złożona w większości z uczniów szkół muzycznych, mimo swoich poważnych kłopotów organizacyjnych zabrzmiała poprawnie i cieszyć się tylko należy, że tradycja wspólnego grania jeszcze w narodzie nie umarła, gdyż przynosi bardzo dobre efekty w przyszłej karierze solistycznej. Zresztą wymowny jest werdykt jury, przyznający pierwsze miejsce big bandowi z... Jaworzna. Gdańszczanom życzę powodzenia w przyszłym roku, gdyż tym razem ich koledzy ze Śląska byli naprawdę lepsi. Byli najlepsi! Potężne uderzenie, a jednocześnie znakomite wyczucie rytmu i frazy, świetne solówki, imponująca harmonia brzmienia wszystkich instrumentów... Doprawdy, jak to cieszy, kiedy z roku na rok ludzie robią postępy, jedynie w imię sztuki zresztą.

WERDYKT

Po ogłoszeniu werdyktu nastąpił koncert, który pamiętać będzie się bardzo długo. Organizatorzy zatytułowali go „Jazz, ależ to bardzo proste". I rzeczywiście, bowiem Janusz Muniak udowodnił, że zagrać można także odkurzaczem na saksofonie, Andrzej Zaucha ujawnił swoje zdolności jako perkusista, Janusz Szprot okazał się mistrzem w grze na „wstydzie turysty". Wspomnieć należy także o udanym eksperymencie muzycznym, jakim było sformowanie specjalnie na Jazz Juniors polsko-czeskiej orkiestry pod dowództwem Milana Svobody, w bezdewizowym recitalu znakomicie bawił publiczność Jazz Band Ball, zaś na zakończenie wystąpiły Dzikie Dzieci czyli: piętnastoletni perkusista Peter Jablonsky ze Szwecji, który jako jedenastolatek został studentem Akademii Muzycznej w Lund, rok później zaangażowała go znana wytwórnia instrumentów perkusyjnych Ludwig jako konsultanta, zaś wspólne koncerty z Buddy Richem to dla niego rzecz całkiem zwyczajna. Towarzyszył mu siedemnastolatek z Finlandii – Severi Pyysalo na wibrafonie, występujący m.in. z Sarah Vaughan; pozostali dwaj muzycy to bracia Pospieszalscy (Woo Boo Doo). Razem, znakomita muzyka i żałować jedynie należy, iż przedsięwzięcie to mogła oglądać zaledwie garstka ludzi.

Jeszcze tylko koncert finałowy i to właściwie byłoby już wszystko. Na koniec – werdykt jury, które dwie główne nagrody przyznało big bandowi z Jaworzna i Mitowi Lidera, cztery drugie miejsca zajęły Blues Train, Forward, Project oraz Upside Down. Były także nagrody indywidualne, skierowane do Chodzieży i tak dalej. Jednym słowem, z młodym polskim jazzem nie jest źle, a nawet bardzo dobrze od strony sceny. Z widownią natomiast – gorzej niż źle, ten takt powinien dawać do myślenia organizatorom podobnych imprez, popularyzatorom, środkom masowego przekazu, jednym słowem tym wszystkim, którym naprawdę zależy.

KRZYSZTOF HIPSZ



PETER JABLONSKY



JAZZ TEAM JAWORZNO

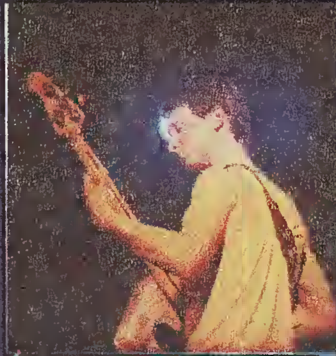


ILIANA ALVARADO
BOGDAN MIZERSKI – FRACTION

MIKRODISNEY

Zdjęcia: MIROSŁAW MAKOWSKI







W kwietniu gościł w Polsce zespół Microdisney, założony przez pochodzących z wyspy Cork w Irlandii – Cathala Coughlene (śpiew, organy) i Seana O'Hegana (gitara). Koncerty zostały przyjęte przez publiczność życzliwie, ale należy tu zaraz dodać, bez owego spektakularnego entuzjazmu, towarzyszącego występom wykonawców o ustalonej sławie. Trudno się dziwić, bowiem istniejący od 1982 r. – początkowo jako duet – Microdisney był u nas formacją właściwie nieznaną, choć w Wielkiej Brytanii zdobył sporą popularność dzięki wydanemu na początku ub.r. albumowi *Everybody's Fantastic*. Ugruntował ją mini-longplay *We Hate You White Southafrican Bastards*, opublikowany w październiku 1984 r. Obie płyty ukazały się nakładem niezależnej wytwórni Rough Trade.

